

A
1234567890
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DONNER LIEU AU CONCEPT D'IMAGE CHEZ BERGSON,
PAR LE BIAIS D'UNE INSTALLATION IN SITU.

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

SOPHIE BELLISSENT

AOÛT 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

David Tomas

Simone et Claude Bellissent

Robert Vincent

Jacques Bilodeau

Claude Cormier

Nancy Tobin

Barbara Wall / René Lemire

Dan Nguyen Thanh

Evergon

Thierry Guibert

Jacques Perron

Petunia Alves

Groupe Intervention Vidéo

Satoru Otani

INSERM U952/CNRS-UMR7224

Félix Offroy

Refuge Pageau

Mel Hogan / Nikki Forrest

Sliver

Claude Brault

Jessica Bourque-Charland

Laboratoire sectoriel d'informatique, Faculté de communication

Donigan Cumming

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	IV
LISTE DES TABLEAUX	V
RÉSUMÉ	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I « L' CÉIL », « LA COLONNE »	5
1.1 S'introduire pour voir	5
1.2 Bergson 1896	8
RÉSUMÉ	15
CHAPITRE II LUMIÈRE LANÇANT UN SEAU D'EAU	16
2.1 Une photographie intarissable	17
2.2 Bribe d'une perspective scientifique dans l'histoire occidentale	20
RÉSUMÉ	27
CHAPITRE III DE L'EXÉCUTION	28
3.1 Antécédence : fulgurance, ténuité et médiation	29
3.2 <i>Plus loin que tout lieu identique</i> : exposition de maîtrise	40
RÉSUMÉ	54
CONCLUSION	55
4.1 Matérialiser l'artiste	55
4.2 Les pairs, la production, le public	58
ÉPILOGUE	63
BIBLIOGRAPHIE	64
ADDENDA	70

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
0.1	Triptyque/Linéaments du mémoire	3
0.2	« Triptyque/Linéaments » annoté	4
2.1	L. et A. Lumière, composantes de la photographie	16
3.1	<i>Wilt On</i>	30
3.2 a	<i>Odds & Ends</i>	32
3.2 b	<i>Odds & Ends</i>	33
3.3	<i>Désœuvrement</i> (fin)	36
3.4	<i>De l'exécution</i>	38
3.5	La fonction oblique (superposition de diagrammes de Claude Parent)	44
3.6	5600 : vues	47
3.7	5600 : surplombs	48
3.8 a	5600 : coupe	50
3.8 b	5600 : détails et états	52
3.9	Physiciens sur plans inclinés	53

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
0.1	Quelques occurrences du concept d'image	1
1.1	Enchaînements de la citation #1.....	7
2.1	Diagrammes Bergson-Minkowski	23
3.1	Tableau des expositions antérieures	28
4.1	Déclinaison des options selon Rosler	59

RÉSUMÉ

Il y a longtemps, j'ai suivi des études d'anthropologie desquelles j'ai volontairement évacué tout aspect pratique – pas de terrain, que de la théorie – puis je suis passée à une démarche artistique d'où j'ai éliminé tout accès au théorique. Dans mon dossier d'admission à la maîtrise je spécifiai vouloir enfin inscrire cette pratique dans un rapport au théorique.

Pendant 25 ans d'une présence plus ou moins publique dans le milieu des arts, ma pratique fut la résultante d'un rapport ténu au réel et fulgurant aux textes et aux images. Contrainte par la *ténuité et la fulgurance*, j'ai assemblé une interface : deux citations et une photographie de 1888. Topographie pour induire réflexion et écriture.

Mobile pour saisir certaines articulations entre matière, théorie, pratiques, le triptyque sert donc de fil conducteur à ce mémoire. Chaque chapitre commence sur une partie du triptyque pour aboutir à une mise en perspective de certaines lectures.

Chapitre 1 : autour d'une citation : évocation d'un fait vécu qui fait image.

Piste 2 : Bergson 1896. « Matière et mémoire ».

Chapitre 2 : une photographie des frères Lumière jette des ponts historiques, visuels et conceptuels.

Piste 2 : fragments d'histoire de la physique contemporaine.

Chapitre 3 : une pratique artistique passée et à venir – la mienne.

Piste 2 : *plus loin que tout lieu identique*, exposition de la maîtrise recherche-crédation en arts visuels arts médiatiques.

Conclusion : autour d'une citation de Martha Rosler, artiste et théoricienne engagée. Commentaires sur la pratique artistique. Retour sur image.

INTRODUCTION

Le concept d'image est éluif chez Bergson. Après des mois de fréquentation de *Matière et mémoire*, je ne vous en proposerai pas de définition.

Tableau 0.1
Quelques occurrences du concept d'image

p. 5	La matière, pour nous, est un ensemble d'images. Et par image nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, une existence située à mi-chemin entre la chose et la représentation. Cette conception de la matière est tout simplement celle du sens commun.
p. 6	Donc, pour le sens commun, l'objet existe en lui-même, d'autre part, l'objet est en lui-même, pittoresque comme nous l'apercevons : c'est une image, mais une image qui existe en soi.
p. 6	Cet esprit croirait naturellement que la matière existe telle qu'il la perçoit; et puisqu'il la perçoit comme image, il ferait d'elle, en elle-même, une image.
p. 10	Me voici donc en présence d'images, au sens le plus vague où l'on puisse prendre ce mot, images perçues quand j'ouvre mes sens, inaperçues quand je les ferme. Toutes ces images agissent et réagissent les unes sur les autres dans toutes leurs parties élémentaires selon des lois constantes, que j'appelle les lois de la nature, et comme la science parfaite de ces lois permettrait sans doute de calculer et de prévoir ce qui se passera dans chacune de ces images, l'avenir des images doit être contenu dans leur présent et n'y rien ajouter de nouveau. Pourtant il en est une qui tranche sur toutes les autres en ce que je ne la connais pas seulement du dehors par des perceptions, mais aussi du dedans par des affections : c'est mon corps.
p. 11	Cet ensemble d'images que j'appelle l'univers... cette image particulière que j'appelle mon corps.
p. 15	Voici un système d'images que j'appelle ma perception de l'univers, et qui se bouleverse de fond en comble pour des variations légères d'une certaine image privilégiée, mon corps.
p. 13	J'appelle matière l'ensemble des images, et perception de la matière ces mêmes images rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps.

N'ayant jamais caractérisé ma pratique ni par une problématique ni par un sujet, il est normal que je gravite vers des concepts élastiques qui esquissent des progrès plutôt que d'établir des définitions. Au premier chapitre, vous ne trouverez pas une présentation philosophique du texte de Bergson.

De la même façon, au deuxième chapitre, quand j'aborde l'histoire de la physique contemporaine ça n'est pas une étude épistémologique. Je décris cinq grandes tendances de la physique théorique des XX et XXI^{es} siècles qui me semblent aller dans le même sens que les descriptions de Bergson dans *Matière et mémoire* en 1896. Dans le sens d'une nouvelle vision dynamique et complexe de la matière.

Au fil de la scolarité de maîtrise, nous devons identifier des mots clés afin de nommer notre pratique et de trouver la base du langage lié à notre sujet de recherche (Bachand, Gosselin et Laurier, 2004, p. 43). Cette incursion de deux ans au cours de laquelle, pour la première fois, j'ai eu à analyser et à contextualiser mon travail artistique aboutit aux mots clés suivants : **ténuité**, **médiation**, **fulgurance** et **titrage**. Rien ne dévoile un contenu spécifique, tout relève d'un processus de travail. Donc, partir d'une problématique pour élaborer le mémoire-crédation, comme on nous le demande, fut une impossibilité.

Pour m'insinuer dans cette recherche, d'une part j'ai eu besoin d'une interface visuelle et textuelle qui me plonge instantanément dans les correspondances et les contradictions. Voir figures 0.1 et 0.2 : assemblage d'un triptyque [2 citations et une photographie ancienne] pour fureter entre concepts, histoire, lectures, œuvres. D'autre part je procède comme dans une de mes œuvres : tout reste contigu, tout est simplement mis en contact. Peut-être ne s'agit-il que de former des ensembles utiles (Bergson, 1965).

Un souvenir lointain me revient : mon fils, âgé de trois ans, me regarde verser du thé. « Hé maman, pourquoi le thé se tient debout dans la tasse quand tu le verses du pot? » Je voyais, comme si c'était la première fois, la colonne de thé qui effectivement, se tenait debout entre la théière et la tasse. De surcroît j'étais incapable de formuler l'explication - Pourquoi cet œil enfantin renonce-t-il, chez la majorité de nous, adultes, à sa quête passionnée? A quel moment tombent les cloisons, et qu'est-ce qui détermine l'étendue de leur opacité ou de leur transparence? (McDougall, 1978)



L. et A. Lumière lançant un seau d'eau, tirage négatif sur papier albuminé d'après négatif au gélatino-bromure d'argent, 14,2 x 9,7 cm, v. 1888. (Études Photographiques 9, 2001)

A certain lack of concern with audience took hold with the romantic movement in early-nineteenth-century Europe, a disconnection that was linked to the loss of secure patronage from the declining aristocracy and the state. Production clearly predominated, and marketing was treated as a necessary accommodation to vulgar reality.

The new conception of the artist was of someone whose production cannot rationally be directed to any particular audience. In one version the artist is a visionary whose springs of creativity, such as Genius and Inspiration (or, in mid-twentieth-century America, internal psychic forces), lie beyond his conscious control and whose audience is «himself». Alternatively, the artist is a kind of scientist, motivated to perform « investigations », « explorations », or « experiments » to discover objective facts or capabilities of, variously, art, taste, perception, the media itself, and so on, for presentation to similarly invested peers. (Rosler, 2004)

Figure 0.1 Triptyque/Linéaments du mémoire.

Un souvenir lointain me revient : mon fils, âgé de trois ans, me regarde verser du thé. « Hé maman, pourquoi le thé se tient debout dans la tasse quand tu le verses du pot ? » de voyais, comme si c'était la première fois, la colonne de thé qui effectivement, se tenait debout entre la théière et la tasse. De surcroît j'étais incapable de formuler l'explication - Pourquoi cet oeil enfantin renonce-t-il, chez la majorité de nous, adultes, à sa quête passionnée ? A quel moment tombent les cloisons, et qu'est-ce qui détermine l'étendue de leur opacité ou de leur transparence ? (McDougall, 1978)



L. et A. Lumière lançant un seau d'eau.
tirage négatif sur papier albuminé d'après négatif au gélatino-bromure d'argent. 14,2 x 9,7 cm. v.
1888. (Études Photographiques 9, 2001)

A certain lack of concern with audience took hold with the romantic movement in early-nineteenth-century Europe, a disconnection that was linked to the loss of secure patronage from the declining aristocracy and the state. Production clearly predominated, and marketing was treated as a necessary accommodation to vulgar reality.

The new conception of the artist was of someone whose production cannot rationally be directed to any particular audience. In one version the artist is a visionary whose springs of creativity, such as Genius and Inspiration (or, in mid-twentieth-century America, internal psychic forces), lie beyond his conscious control and whose audience is himself. Alternatively, the artist is a kind of scientist, motivated to perform « investigations », « explorations », or « experiments » to discover objective facts or capabilities of, variously, art, taste, perception, the media itself, and so on, for presentation to a socially selected public. (Rosler, 2004)

Figure 0.2 Triptyque/linéaments annoté.

CHAPITRE I

« L' ŒIL », « LA COLONNE »

Un souvenir lointain me revient : mon fils, âgé de trois ans, me regarde verser du thé. « Hé maman, pourquoi le thé se tient debout dans la tasse quand tu le verses du pot ? » Je voyais, comme si c'était la première fois, la colonne de thé qui effectivement se tenait debout entre la théière et la tasse. De surcroît, j'étais incapable de formuler l'explication — pourquoi cet œil enfantin renonce-t-il, chez la majorité de nous, adultes, à sa quête passionnée ? À quel moment tombent les cloisons, et qu'est-ce qui détermine l'étendue de leur opacité ou de leur transparence ? (McDougall, 1978, p. 220)

1.1 S'introduire pour voir

Psychanalyste élève d'Anna Freud, Joyce McDougall n'écrit pas sur l'art. Néanmoins dans *Plaidoyer pour une certaine anormalité* elle aborde la personnalité créatrice pour compléter son panorama de la norme à la déviance. Selon l'auteure, la personnalité créatrice a l'aptitude de vivre en deçà des évidences du quotidien, à éprouver des sensations et manifester des comportements hors normes. Comme le déviant sexuel, la personnalité créatrice travaille à l'élaboration de scénarios dans la compulsion et la répétition. Contrairement aux déviants sexuels, la personnalité créatrice n'est, notamment, pas tenue à une répétition de l'identique dans la réalisation de ces scénarios. (1978)

Je retiens cette citation non pas pour l'appartenance de McDougall et son apport aux courants théoriques psychanalytiques, mais pour sa nature — évocation d'un fait vécu qui fait image. Ce qui retient mon attention, c'est un souvenir de famille de McDougall et la relation qu'elle en fait :

La colonne de thé | La quête passionnée de cet œil | De surcroît j'étais incapable de formuler l'explication

Nous voici plongés de plain-pied dans la matière, dans la perception de la matière, dans différentes sources d'images.

Dans une double transformation de la matière. Le thé, un corps fluide, en se « tenant debout » prend l'aspect d'un corps vivant, puis d'une structure architecturale : une colonne. L'intentionnalité, la solidification qui sont perçues et décrites sont à l'opposé des caractéristiques fondamentales d'un liquide. Le fils de McDougall perçoit une masse et opère une inversion du mouvement : se tenir debout dans la tasse, partant de la tasse pour aller vers la théière, c'est aller à l'encontre du phénomène de la pesanteur sur notre planète.

Il y a un parallèle à faire avec Anaximandre. Comme le rapportent les historiens des sciences, le passage de la culture classique à la civilisation occidentale par la naissance de la physique surgit d'une perception inédite et d'une nouvelle définition de ce qui est en haut et de ce qui est en bas. Le ciel n'est plus au-dessus de la terre qui serait au-dessous du ciel, reposant sur un élément stabilisateur (colonne (!) géante, éléphant géant, tortue géante...) : le ciel entoure la terre. La terre flotte dans le ciel. (Rovelli, 2007).

Partant de la perception déviée de ce qui est donné à voir, le questionnement de l'enfant est aussitôt extériorisé, partagé. Attitude active qui induit en retour un questionnement aigu, mais intériorisé de celle qui décrit cette scène. De façon impromptue, l'organe de la vision nous permet de percevoir des choses qui font image et qui posent question et qui laissent muet. Amorces de dialogues intérieurs et de dialogues tout court, dans ce récit c'est une dynamique des sujets en présence qui nous est décrite.

Sensation, raisonnement, imagination, signes/lecture génèrent et propulsent des images et des interactions. Les lecteurs de McDougall sont intégrés à cette série de plans de perception. Les lecteurs de ce mémoire aussi. Ce souvenir fait image pour nous en suivant un enchaînement qui s'ajoute à ceux vécus par les deux protagonistes.

Tableau 1.1
Enchaînements de la citation #1

enfant ↓	→ ↓	vue ↓	→ ↓	interprétation de sensation ↓	→ ↓	vision/parole ↓	→
mère/théoricienne ↓	→ ↓	ouïe ↓	→ ↓	interprétation des paroles de l'enfant ↓	→ ↓	vision/écriture ↓	→
McDougall, Joyce. 1978. <i>Plaidoyer pour une certaine anormalité</i>							
lecteur ↓	→ ↓	vue ↓	→ ↓	interprétation de texte / lecture ↓	→ ↓	...	→ ↓
Comment donner lieu au concept d'image chez Bergson par le biais d'une installation in situ							

Les relais sont innombrables et les images incessantes, partout (comme les quanta – *pantopie* dit Lévy-Leblond, 2003). Pourtant, McDougall focalise son analyse sur l'œil, et réduit les personnages (c.-à-d. les humains) à rester en vis-à-vis de la matière, avec un angle de vision plus ou moins « ouvert »...

Toute la difficulté du problème qui nous occupe vient de ce qu'on se représente la perception comme une vue photographique des choses, qui se prendrait d'un point déterminé avec un appareil spécial, tel que l'organe de perception, et qui se développerait ensuite dans la substance cérébrale par je ne sais quel processus d'élaboration chimique et psychique. (...)

La réalité de la matière consiste dans la totalité de ses éléments et de leurs actions de tout genre. Notre représentation de la matière est la mesure de notre action possible sur les corps; elle résulte de l'élimination de ce qui n'intéresse pas nos besoins et plus généralement nos fonctions. (Bergson, 1965, p. 22)

1.2 Bergson 1896

Bergson 1896, c'est *Matière et mémoire*, le livre dans lequel « nous considérons la matière avant la dissociation que l'idéalisme et le réalisme ont opérée entre son existence et son apparence. » (Bergson, 1965, p. 6).

Il est étonnant qu'en dehors de Gilles Deleuze et de quelques cours de philosophie, si peu de professeurs et théoriciens fassent référence à Bergson. Personne ne l'a mentionné dans notre département au cours de la scolarité. Ce mathématicien qui a choisi la philosophie, par sa révision radicale du mode d'existence de la matière repositionne des notions courantes et généralisées, comme celles d'image, de perception, de connaissance. Bergson y décrit même les raisons de la mise au point des neurosciences et la forme que prendra ce développement un siècle plus tard, dans les années 1960 à 1990. Il préconise la collaboration de diverses disciplines pour cerner un objet d'étude dont l'étendue dépasse le travail spécifique de chacune des multiples spécialisations existantes. Anciennement physiologie, anatomie, histologie, psychologie, etc., puis biologie moléculaire, histochimie, ultracentrifugation, etc. En lisant *La naissance du neurone : la constitution d'un objet scientifique au XXe siècle* de Jean-Gaël Barbara, on se rend compte que c'est exactement ce qui est arrivé:

Tout au long du XXe siècle, les discussions autour du statut des théories scientifiques et les développements technologiques et disciplinaires qui se sont imposés après la Seconde Guerre mondiale ont bouleversé l'image de la science. La constitution du neurone comme objet scientifique au XXe siècle illustre magistralement cette mutation et en propose un modèle basé sur la dynamique des disciplines à l'œuvre dans l'étude

d'objets distincts, et pourtant homogènes, reconnus au fil du temps comme uniques, conformes à une même représentation commune à plusieurs cultures matérielles. Par des processus de convergence entre sous-disciplines des neurosciences, le neurone devient objet unique et central de toute approche scientifique. Il apparaît comme un enjeu essentiel et la pierre angulaire des interactions disciplinaires au centre de l'explication scientifique. (...)

C'est par hybridation des programmes de recherche qu'aboutissent les découvertes. (...) La constitution moderne du neurone jusqu'à l'essor des neurosciences au cours des années 60 est faite d'aventures spectaculaires et de recombinaison des voies de recherche, disciplines et sous-disciplines au gré d'appariement nouveau de techniques et de migration de concepts par une dynamique de disciplines en constante évolution. (Barbara, 2010, introduction)

Pour aborder un des débats fondateurs de la métaphysique, celui des rapports entre corps et esprit, Bergson fait appel aux plus récentes découvertes de la psychologie et de la biologie, rompant ainsi avec la tradition aristotélicienne. Même en gardant un modèle dualiste, polarisé entre le *plan de l'action* et le *plan du rêve* ou de la *mémoire pure* (Bergson, 1965, p. 142), Bergson redistribue les caractères distinctifs des deux pôles. Entre le plan que l'on pourrait associer à l'esprit, et celui que l'on pourrait associer au corps, il définit une dynamique qui dérange jusqu'à les annuler les dualismes philosophiques opposant esprit et matière, logos et praxis, être et paraître. Son analyse tient compte des développements scientifiques, des débats philosophiques, mais aussi du sens commun et de nos façons de percevoir.

Le repositionnement théorique débute avec son adaptation du concept d'image. Contrairement à tous ceux qui, au fil des siècles, ont basé leurs théories sur de l'absolu, des vérités immanentes, des impératifs catégoriques et des axiomes, Bergson part d'une forme de subjectivité, du *sens commun*. Du fait que, notamment, à partir des sensations on fragmente la réalité en une série de *tableaux*, une série d'images fixes.

Or, il y a corrélation entre matière et vivant dans un continuum d'interactions. Il ne s'agit plus de positionner, comme Newton l'a fait pour établir des lois universelles (Rovelli, 2009), un être doué de sensations dans un milieu inerte, définissant ainsi deux entités en opposition. Au contraire, Bergson les situe comme parties d'un tout, en suspension à travers un ensemble de mouvements, celui de leurs interactions. Difficile ici de ne pas penser au champ gravitationnel de la théorie de la relativité générale d'Einstein, où la matière devenue matière-force agit sur ce qui autrefois la contenait, devenu l'espace-temps (Rovelli, 2009).

Nous (matière-force) sommes perpétuellement en mouvement pour réagir à des sensations et agir sur les choses et les êtres vivants qui nous entourent. Là se situe la faille dans notre compréhension immédiate et dans les débats des philosophes. Baser les analyses sur une image fixe de la réalité nous place dans l'impossibilité de saisir ce qui est en train de se jouer continuellement entre l'ensemble des vivants et l'ensemble des objets matériels dans la durée... Impossible donc de comprendre la nature et l'étendue des caractéristiques ni des vivants ni du monde matériel.

Vous définissez arbitrairement le présent par ce qui est, alors que le présent est simplement ce qui se fait. (Bergson, 1965, p. 89)

l'invincible tendance qui nous porte à penser, en toute occasion, des choses plutôt que des progrès. (Bergson, 1965, p. 73)

la matière est ici, comme ailleurs, le véhicule d'une action et non le substrat d'une connaissance. (Bergson, 1965, p. 42)

D'où vient alors l'irrésistible tendance à constituer un univers matériel discontinu, avec des corps aux arêtes bien découpées, qui changent de place, c'est-à-dire de rapport entre eux. (Bergson, 1965, p. 117)

Pour Bergson cette *irrésistible tendance à constituer un univers matériel discontinu* vient de la nécessité que nous avons d'agir dans la vie pratique et dans le présent. Notre vie active s'accompagne d'une vision tronquée du monde, ceci explique notre méconnaissance d'un état de fait plus étendu. Pour déjouer cette propension à découper et à figer la réalité, l'analyse de Bergson part d'une coupe prise dans cette durée indissociable des composantes (vivantes ou non) de l'univers.

Selon les types d'organismes, les degrés de complexité des organismes, selon la présence ou l'absence de systèmes nerveux et leurs degrés de développement, les êtres vivants ont à leur disposition une gamme plus ou moins complexe (décalée) de réactions. La possibilité ou non d'élaborer des réponses/mouvements peut alors passer par la médiation d'autres êtres vivants, d'outils, se manifester dans l'option de retarder une réaction, etc. L'évolution et la complexification des systèmes nerveux et de la mémoire nous permettent de faire jouer en tout temps la totalité de notre expérience passée dans les mouvements à accomplir et les actions à déterminer.

Entre le plan de l'action, - le plan où notre corps a contracté son passé en habitudes motrices, - et le plan de la mémoire pure, où notre esprit conserve dans tous ses détails le tableau de notre vie écoulée, nous avons cru apercevoir au contraire mille et mille plans de conscience différents, mille répétitions intégrales et pourtant diverses de la totalité de notre expérience vécue. Compléter un souvenir par des détails plus personnels ne consiste pas du tout à juxtaposer mécaniquement des souvenirs à ce souvenir, mais à se transporter sur un plan de conscience plus étendu, à s'éloigner de l'action dans la direction du rêve. Localiser un souvenir ne consiste pas davantage à l'insérer mécaniquement entre d'autres souvenirs, mais à décrire, par une expansion croissante de la mémoire dans son intégralité, un cercle assez large pour que ce détail du passé y figure. Ces plans ne sont pas donnés, d'ailleurs, comme des choses toutes faites, superposées les unes aux autres. Ils existent plutôt virtuellement, de cette existence qui est propre aux choses de l'esprit. L'intelligence, se mouvant à tout moment le long de l'intervalle qui les sépare, les retrouve ou plutôt les crée à nouveau sans cesse : sa vie consiste dans ce mouvement même. (Bergson, 1965, p. 142)

Nous avons supposé que notre personnalité tout entière, avec la totalité de nos souvenirs, entrain, indivisée, dans notre perception présente. Alors, si cette perception évoque tour à tour des souvenirs différents, ce n'est pas par une adjonction mécanique d'éléments de plus en plus nombreux qu'elle attirerait, immobile, autour d'elle ; c'est par une dilatation de notre conscience tout entière, qui, s'étalant alors sur une plus vaste surface, peut pousser plus loin l'inventaire détaillé de sa richesse. Tel un amas nébuleux, vu dans des télescopes de plus en plus puissants, se résout en un nombre croissant d'étoiles. (Bergson, 1965, p. 98)

La pensée est caractérisée par l'exigence de l'action et ce fonctionnement qui s'incarne par *contiguïté* et *généralisation*.

L'image n'est donc pas l'objet d'étude de Bergson. C'est l'élément par lequel il réoriente complètement le débat classique sur les rapports du corps à l'esprit. L'entrée en matière. Ce concept d'image nous fait basculer dans un espace théorique où l'on va devoir suivre des *impulsions*, des *ébranlements*, des *vibrations* pour aboutir à la *nébulosité* de l'idée, à des *continuités de devenir*, à des *contractions du passé*, aux *transpositions sur un plan de conscience*, aux *mouvements le long des intervalles*, aux *degrés de tension variable*, aux *mailles de la nécessité*... (Bergson, 1965).

Ces descriptions me sont familières. Elles pourraient caractériser mes rapports aux idées et à la réalité. Des *ébranlements* (raisonnements de penseurs lus ou entendus) retenant mon *attention* me poussent à entrevoir des *nébulosités* d'éléments en lien à ces ébranlements – les infirmant ou les confirmant – menant à ma propre contextualisation et à mes conclusions personnelles. Or, dès que je situe et je que comprends des choses, que la nébulosité s'estompe, le processus et ses aboutissements (situer et comprendre un débat, une idée) disparaissent de mon esprit.

Un besoin de médiation caractérise mon rapport ténu au réel. Il m'est impossible de dégager des éléments directement de l'environnement, de m'intéresser à des éléments du monde matériel sans passer par

l'intermédiaire d'appareils de prises de vues et/ou de prises de sons. C'est seulement après avoir vu quelque chose sur pellicule, sur papier, à l'ordinateur, à l'écran, ou après avoir entendu un enregistrement que je vais la remarquer et l'explorer. Ça n'est jamais en voyant cette « chose » directement de mes propres yeux que je vais m'y arrêter et y porter attention.

De moi-même, j'ai beaucoup de mal à opérer cette fragmentation instinctive de la réalité dont parle Bergson. Spontanément je ne suis pas portée à (me) poser des questions, à systématiser des observations et à dégager des généralités. Je semble être plus à l'aise dans un certain « flou artistique » et préférer me laisser porter par un flux ambiant. Selon les projets, j'utilise différentes techniques de prise de vue, différents traitements subséquents des images obtenues. Chaque projet relève d'une qualité d'image spécifique. La constante : je me suis toujours abstenue de choisir des cadrages précis au moment de la prise de vue.

Dans les années 50 et 60, des photographes comme Robert Frank, William Klein ont donné aux images photographiques plus de fluidité, un registre plus étendu de mouvements et de situations en tenant leurs appareils à bout de bras et discrètement loin de leurs yeux. Ça ne fut pas une décision délibérée de ma part – « je vais faire ceci comme ces gens-là l'ont fait avant moi » – mais c'est devenu mon *modus operandi*. Il y a très peu de bons résultats, il y a beaucoup de ratage quand on travaille vite, constamment et sans regarder. Sans doute n'y a-t-il pas de meilleure façon de continuer à générer de l'inopiné pour la personne qui reste toujours derrière l'appareil.

C'est rejoindre Bergson qui déplace la question des images au-delà de l'œil, dans le rapport des humains à la matière. Nous vivons et pensons avec des images. Les images sont omniprésentes, pas besoin de cadrer, où que l'on

braque ses objectifs on trouvera toujours un point de vue (nouveau) sur la matière.

— pourquoi cet œil enfantin renonce-t-il, chez la majorité de nous, adultes, à sa quête passionnée. À quel moment tombent les cloisons, et qu'est-ce qui détermine l'étendue de leur opacité ou de leur transparence. (McDougall, 1978, p. 220)

Beaucoup d'adultes ont des quêtes passionnées. Ceux qui tendent bras et mains pour prendre des photos, ceux qui travaillent sur des équations transformant notre inscription dans le monde, ceux qui démontrent que *la relation du mental au cérébral n'est pas une relation constante, pas plus qu'elle n'est une relation simple* (Bergson, 1965, p. 8). La quête passionnée semble être le dénominateur commun des chercheurs et créateurs, toutes disciplines confondues. Et si, certains y renoncent, qui choisit cette quête ?

RÉSUMÉ

Il y a longtemps, j'ai suivi des études d'anthropologie desquelles j'ai volontairement évacué tout aspect pratique – pas de terrain, que de la théorie – puis je suis passée à une démarche artistique d'où j'ai éliminé tout accès au théorique. Dans mon dossier d'admission à la maîtrise je spécifiai vouloir enfin inscrire cette pratique dans un rapport au théorique.

Pendant 25 ans d'une présence plus ou moins publique dans le milieu des arts, ma pratique fut la résultante d'un rapport tenu au réel et fulgurant aux textes et aux images. Contrainte par la *ténuité et la fulgurance*, j'ai assemblé une interface : deux citations et une photographie de 1888. Topographie pour induire réflexion et écriture.

Mobile pour saisir certaines articulations entre matière, théorie, pratiques, le triptyque sert donc de fil conducteur à ce mémoire. Chaque chapitre commence sur une partie du triptyque pour aboutir à une mise en perspective de certaines lectures.

Chapitre 1 : autour d'une citation : évocation d'un fait vécu qui fait image.
Piste 2 : Bergson 1896. « Matière et mémoire ».

Chapitre 2 : une photographie des frères Lumière jette des ponts historiques, visuels et conceptuels.
Piste 2 : fragments d'histoire de la physique contemporaine.

Chapitre 3 : une pratique artistique passée et à venir – la mienne.
Piste 2 : *plus loin que tout lieu identique*, exposition de la maîtrise recherche-création en arts visuels arts médiatiques.

Conclusion : autour d'une citation de Martha Rosler, artiste et théoricienne engagée. Commentaires sur la pratique artistique. Retour sur image.

CHAPITRE II

LUMIÈRE LANÇANT UN SEAU D'EAU



Figure 2.1 L. et A. Lumière, composantes de la photographie.

2.1 Une photographie intarissable (débordante)

Cette photographie des frères Lumière apparaît dans *Esthétique de l'occasion*, adaptation par André Gunthert des conclusions de sa thèse de doctorat *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895*. La légende complète dit : *L. et A. Lumière lançant un seau d'eau, tirage négatif sur papier albuminé d'après négatif au gélatino-bromure d'argent, 14,2 x 9,7 cm, v. 1888.*

Lequel des deux frères est photographié - A. ou L. ? Pourquoi cette mise en scène spécifique ? N'y aurait-il pas une série d'images de cette mise en scène ? Où se trouve ce tirage ? Qui en possède les droits ? En lisant des biographies sommaires de cette famille dont nous connaissons tous le nom et un peu moins l'histoire, j'en conclus que c'est Auguste que nous voyons là ; Louis, le plus jeune des deux, étant l'inventeur, devait être en train de manipuler et contrôler appareils, plaques et émulsions. Les deux frères ont suivi un enseignement technique et scientifique dans une institution de Lyon réputée pour « des méthodes pédagogiques novatrices ». Louis se préoccupe de tout ce qui concerne l'image : procédés, appareils, et il sera lié au dépôt de plus de 300 brevets. Auguste, tout en travaillant de concert avec Louis, travaillera de son côté comme chimiste et réalisera des avancées dans le domaine de la recherche médicale (laboratoires d'analyses, salles de rayons X).

Avec un père artiste, photographe aux aguets de toutes les nouvelles technologies (électricité, technologies de l'image, du son...), le cadre familial semble particulièrement ouvert. Ouvert dans les échanges entre générations – rares à l'époque. Ouvert dans ses intérêts : pas de hiérarchisation entre arts, sciences, technologies, industrialisation, commercialisation. C'est en 1881, à 17 ans, en aidant son père qui cherche (comme tant d'autres) à améliorer la formule des plaques sèches au

gélantino-bromure d'argent mise au point par le Belge Van Monckhoven, que Louis va trouver une solution extraordinairement efficace. Cette solution, commercialisée sous le nom de marque « Etiquette Bleue », sera à l'origine de l'usine puis de la société qui fera la fortune de la famille Lumière. Cette usine, lieu de fabrication industrielle des plaques puis des papiers au gélantino-bromure, fera l'objet d'un des premiers films du cinématographe en 1895. La fameuse *Sortie des Usines Lumière à Lyon-Monplaisir* reste un document spectaculaire de la chronologie du cinéma. (Rittaud-Hutinet, 1994).

Le lien évident entre la première et la deuxième partie du triptyque est la colonne. De la colonne de thé nous passons à la colonne d'eau, d'un liquide à un autre. D'une échelle à l'autre - des mains de la mère et de l'œil de l'enfant nous aboutissons au geste et au regard de l'homme. Un geste qui prolonge et met en mouvement le corps humain de la pointe du pied au bout des doigts qui retiennent le seau. On y retrouve l'inversion du mouvement et de la direction du liquide : l'eau étant lancée se tient aussi debout. La colonne d'eau résultante s'étire hors-cadre en haut et à gauche de l'image, un lien visuel se fait : l'eau rejoint le texte de la citation, plus spécifiquement le mot « transparence », le point d'interrogation et la référence bibliographique. Ce corps humain qui imprime la force mettant en scène eau et mouvement se retrouve en pleine performance.

De la théière au seau, non seulement les quantités sont multipliées, mais nous passons du salon au laboratoire. La base de la démarche scientifique manifestée par l'enfant : observation - description - questionnement, se matérialise dans cette photographie. Clairement cette photographie fait partie d'un processus de recherche, ou marque l'aboutissement d'un processus de recherche poursuivi par Louis et Auguste Lumière. L'un physicien et l'autre chimiste, ils ont passé leurs vies à expérimenter et concrétiser des interventions techniques sur des appareils autant que sur des

procédés.

Au-delà de la colonne et du liquide, un autre lien existe entre la première et la deuxième partie du triptyque. Il s'agit des *cloisons*, de l'*opacité* et de la *transparence* qui terminent la première citation. Au sens figuré pour Joyce McDougall, au sens plus littéral dans la photographie de 1888.

L'expérimentation des frères Lumière a lieu devant et contre un mur. Celui-ci expose la mise en abîme de l'action principale, met en scène une série d'échos visuels se distinguant justement par leur degré relatif de matérialité, d'opacité ou de transparence : ombre, reflet, tache.

En bas à droite de l'image, le mur porte l'ombre de chacun des acteurs en mouvement dans cette scène : l'ombre d'Auguste, celle du seau, et celle de la colonne d'eau. Le mur porte aussi les traces de lancements antérieurs : l'auréole d'humidité est une verticale de plus en parallèle à l'eau, au corps, aux ombres. Cette tache en cours d'évaporation représente un autre degré, une transposition de l'action en cours. Le temps en transparence.

Par terre, au pied du mur, l'eau qui reste des lancements successifs forme une flaque, fine pellicule réfléchissante, miroir des personnages et de l'action en cours. A certains endroits ombres, reflets, corps en mouvements sont entrelacés.

En arrière-plan de biais à droite d'Auguste, se dessine un ultime et étrange écho de la colonne jaillissant du seau au centre de l'image. Une poutre apparente du colombage du mur semble pousser dans une jarre posée au sol. C'est une répétition incongrue de contenants/contenus. Encore une fois, de l'inerte (une poutre) prend l'apparence du vivant (une plante). Cette arborescence géométrique et abstraite dont la verticalité contrebalance l'éruption du seau, de par sa position un peu surélevée au fond, devient peu à peu indissociable du seau et de toutes ses contiguïtés.

2.2 Bribes d'une perspective scientifique dans l'histoire occidentale

La colonne de thé du fils de McDougall, la colonne d'eau de la photographie des frères Lumière rejoignent les avancées de la physique. Le travail qui a commencé sur les atomes et les molécules au XIXe siècle pour se poursuivre de façon accélérée au XXe siècle donne accès à la structure de la matière à des échelles de plus en plus petites. L'accroissement incessant des connaissances des agencements au niveau subatomique a transformé les définitions classiques de ce que sont un solide, un liquide, un gaz. De nouvelles catégories s'ajoutent : cristaux liquides (observation 1890, classification 1922, fabrication 1969-1973), plasma (observation 1830, dénomination 1928, divers développements 40/58/60), quasi-cristaux (1984) etc. À la fois solides et liquides, la colonne de thé et la colonne d'eau rappellent ce brouillage des catégories en fonction du point de vue. Point de vue de l'imagination, de l'appareil photographique, du microscope électronique ou ionique (Espagnat, 1993 ; Monnoyeur, 2000)...

De tout temps les physiciens semblent avoir été particulièrement actifs à faire remonter les *cloisons* (McDougall, 1978) qui délimitent une vision de la matière, qui délimitent toutes les bases de notre cadre de vie, la perception du visible et de l'invisible, transformant nos expériences et les échelles de grandeur de nos expériences. Transformant nos outils pour agir en retour sur la matière. Non seulement les *cloisons* semblent se déplacer, mais aussi se dématérialiser – perdre de leur opacité. Les critères d'analyses : porosité, continuité-discontinuités glissent.

Je regardais récemment une émission de télévision nous présentant les atomes comme ayant un noyau avec des petites billes rouges et noires (les neutrons et les protons) et avec des électrons qui tournent autour. C'était très joli, très facile à comprendre... mais complètement faux ! C'est cela l'apport essentiel de la physique quantique : les constituants fondamentaux des objets ne sont plus des objets; on assiste à une déchosification de la matière. (...)

Les énoncés de la physique classique sont à objectivité forte. Une proposition comme "deux corps s'attirent en fonction de leur masse et du carré de leur distance" est objective au sens fort, elle ne dépend pas de nous. En physique quantique les énoncés sont de la forme "on" a fait ceci et "on" a observé cela. Ainsi le "on", l'observateur humain, fait partie de l'énoncé. Il s'agit d'un énoncé à objectivité faible. Or, malgré certaines tentatives, il semble impossible d'éviter de tels énoncés quand on veut décrire les fondements de la matière. Voilà pourquoi l'on n'a pas accès au réel "en soi", lorsqu'on effectue une démarche scientifique, mais au "réel empirique", voilà pourquoi le réel véritable est au-delà de la physique, au-delà des perceptions que nous pouvons avoir, au-delà des mesures que nous pouvons faire avec les instruments les plus perfectionnés existants. (Les Humanoïdes Associés, 1994, p. 1)

Bergson allait exactement dans ce sens-là en déclarant que *Toute division de la matière en corps indépendants aux contours absolument déterminés est une division artificielle* (Matière et mémoire).

Bergson désigne la matière et le vivant comme parties constitutives d'un tout. Cela correspond à une tendance suivie successivement par les physiciens qui ont opéré des révolutions majeures : la tendance à contracter des entités jusqu'alors perçues comme autonomes, pour ne pas dire opposées, en une nouvelle réalité ou entité plus complexe transformant au passage nos conceptions de l'univers, de la matière.

Il en fut ainsi du complexe ciel-terre pour Copernic et Galilée, pour la notion d'univers chez Newton, des géométries euclidiennes et « non euclidiennes » par Klein, du point et de l'onde dans la Théorie Quantique, de l'espace et du temps dans la Théorie de la Relativité Restreinte, de l'espace-temps et de la force (ou du champ) dans la Théorie de la Relativité Générale, de la Théorie de la Gravitation de Newton et de la Théorie de la Relativité Restreinte dans la Théorie de la Relativité Générale, de matière et énergie dans la Théorie Quantique. D'inerte la masse passe à effective. Tous ces assemblages tendent à complexifier ce qui antérieurement était considéré comme inerte et fini (Deligeorges, 1985 ; Espagnat, 1994 ; Levy-Leblond et Butoli, 1980).

Dans des disciplines parallèles, déconnectées par les classifications occidentales du savoir issu de la séparation de pensée et matière, des physiciens et des philosophes en arrivent ainsi quasi simultanément (même si la simultanéité n'existe pas en tant que telle) à rejeter la notion d'espace neutre qui dominait depuis Newton, et à décrire un milieu de vie, l'univers, composé de mouvements, d'existences et d'interactions (délocalisation du concept de force) où tout semble se solidariser.

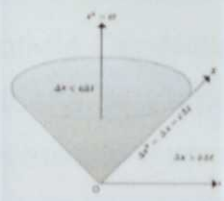
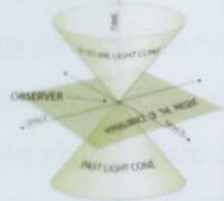
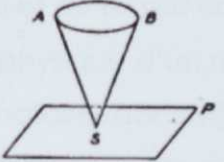
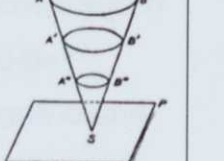
Les échelles, les observateurs, tout est activant et porteur de dynamiques. Les échelles nous donnent accès à des aspects contradictoires d'un même objet, d'une même réalité ; les observateurs influencent non seulement la description, mais bien la composition même de cette réalité (Nottale, 1998).

Une autre tendance partagée par les physiciens et Bergson, c'est celle qui va vers la relativisation. Anaximandre resitue la notion de position, du haut-bas relativement à la Terre (Rovelli, 2009). Copernic et Galilée resituent la notion de vitesse relativement au système solaire. Pour Newton les déplacements sont relatifs à la Terre (voir la gravitation universelle). À un autre niveau, tout devient relatif à deux entités absolues : l'espace et le temps. Einstein relativise la notion de « maintenant » en la ramenant à chaque observateur (Damour, 2010).

Peut-être parle-t-on moins de Bergson à cause de cette polémique de 1922 avec Einstein à propos du temps, polémique que Bergson a prolongée dans l'ouvrage *Durée et simultanéité* (1922). Quiconque est en désaccord avec Einstein – l'homme qui a donné l'impulsion du développement de toutes les branches de la physique actuelle – doit être considéré avec prudence. Il est peut-être plus simple de l'éviter. Malgré ce dialogue de sourds (voir synopsis du livre à paraître d'Elie During, *Bergson et Einstein : la querelle du temps*) il n'en reste pas moins intéressant de dresser les parallèles entre un texte de

Bergson de 1896 et des notions qui ont renouvelé complètement la physique théorique tout au long du XXe siècle.

Tableau 2.1
Diagrammes Bergson-Minkowski

<div><p>(Encyclopaedia Universalis, 2005)</p></div> <div><p>(Wikipédia, 2007)</p></div>	<div><p>le passé – immobilité</p><div><p>(1965, p. 91)</p></div><div><p>(1965, p. 97)</p></div></div> <div><p>corps - matière - mémoire - temporalité</p><p>P = représentation actuelle de l'univers ensemble des images</p><p>S = excitations sensorielles et réactions motrices</p><p>ab = totalité des souvenirs</p><p>S = pointe mobile, notre insertion dans : P = plan mobile</p></div>
Espace de Minkowski, 1907	Matière et mémoire Bergson, 1896

Les représentations des espaces de Minkowski et des cônes de lumière rappellent les représentations qui illustrent la volonté de Bergson de tenir compte des transformations progressives des images dans la durée. Les lignes d'univers qui émergent des Théories de la Relativité Restreinte et de la Relativité Générale font l'objet d'une représentation similaire aux diagrammes de Bergson pour visualiser notre insertion dans la matière.

Actuellement, pour des physiciens, chaque entité-particule a un ensemble de trajectoires possibles et ils envisagent la combinaison de ces possibilités (Damour, 2010 ; Nottale, 1998). Pourquoi ne pas envisager ces notions de durée et de mouvement chez Bergson comme la généralisation des lignes d'univers au vivant. Un écho à l'échelle humaine de comportements nouveaux découverts à l'échelle de la particule.

La conception de la matière déformant l'espace-temps (voir Théorie de la Relativité Générale) nous éloigne de l'espace et du temps comme support ou scène décrits par Newton. Le passage en physique d'un modèle déterministe à un modèle probabiliste combinatoire, accompagné d'une nouvelle mise en scène du vivant ; l'objet quantique, cette nouvelle idéalisation de la physique (Lévy-Leblond, 2003), tout cela fait écho à la description du monde matériel par Bergson.

Admettre la vibration comme partie intégrante de la matière a été un processus graduel de Lagrange à Faraday, à Maxwell, à De Broglie, et un apport essentiel de la Théorie Quantique. Dans *Matière et mémoire* les *impulsions* et *vibrations* sont au cœur des explications. Elles prolongent la matière dans le vivant, sont la raison pour laquelle Bergson peut dire que la matière est perception. La matière *ÉBRANLE* le vivant, le monde matériel est constitué d'un *fluide continu d'impulsions*. Les organes des sens fonctionnent par impulsions, le système nerveux aussi. Les neurones composent les organes des sens et le cerveau ; les neurones fonctionnent par décharges, vibrations, impulsions électriques (Espagnat, 1993).

Matière et mémoire rejoint les recherches actuelles en physique, les efforts contemporains pour réconcilier et articuler d'une façon inédite des certitudes que nous tirons des différentes théories en cours : de la Théorie Quantique, de la Théorie de la Relativité Restreinte, de la Théorie de la

Relativité Générale. En ce moment les physiciens travaillent à l'amalgame qui regroupera efficacement matière, force, espace temps.

Celui qui permettra de dépasser les terminologie-notions-visualisations d'une autre époque, nous plongeant définitivement dans le *substratum* et les *structures émergentes* (Espagnat, 1994). Les idéations des toutes dernières théories – des cordes, des boucles – semblent familières à ceux qui ont lu *Matière et mémoire*.

Il semble que les mathématiques qui sont orientées vers la recherche de relations caractérisées par de riches classes d'invariants sont les mieux adaptées à la physique et ce sont d'ailleurs celles qui y contribuent de façon essentielle. Ces mathématiques semblent prolonger le processus qui est déjà à l'œuvre dans la perception ordinaire, c'est-à-dire la reconnaissance des éléments de réalité autour de nous. Et lorsque la réalité se dérobe à notre regard, les mathématiques « significatives » (voir Dieudonné) nous en offrent encore une représentation, parfois même une intuition, par la puissance d'un langage riche en invariants. D'une certaine façon, elles nous font voir le réel quand nous ne le voyons plus, et c'est ce qu'avaient bien compris, mieux que tous leurs prédécesseurs, certains pères fondateurs de la mécanique quantique. L'efficacité des mathématiques évoluées en physique n'est donc peut-être pas le fruit d'un pur miracle. Mais il reste un mystère. Qu'est-ce qui est à l'origine de cette capacité que possède le langage mathématique à produire des structures riches en invariants ?

Personnellement, je n'en sais rien.

(En termes techniques, on parle de la covariance des lois, c'est-à-dire de l'invariance de leur forme lorsque l'on change de référentiel : transformation de Galilée en mécanique classique, transformation de Poincaré en relativité restreinte. C'est cette covariance qui rend des lois susceptibles de décrire une réalité physique en manifestant qu'il ne s'agit pas d'un effet lié à un choix particulier de point de vue. Elle permet en quelque sorte de saisir les choses, sinon du point de vue de l'éternité, du moins du point de vue de l'universel. (Klein, 2007, p. 11)

La colonne de thé de la citation de McDougall et la colonne d'eau des frères Lumière illustrent la matière comme objet d'évidences renversées les unes à la suite des autres.

Pour conclure sur la photographie des frères Lumière : au fond, ce mur, lieu de toutes les opacités et transparences de leurs expérimentations, avec sa

collection de taches, de traces, d'objets mutants et de silhouettes, préfigure l'écran de leur cinématographe. L'écran, une matière elle-même réfléchissante ou translucide, support sur lequel se découpent, apparaissent et bougent les images, est une nouvelle forme de « cloison ». Si Bergson avait vécu plus intimement avec les procédés de reproduction de l'image en mouvement, quels descriptifs aurait-il retenus pour décrire les imbrications matière et vivant...

RÉSUMÉ

Il y a longtemps, j'ai suivi des études d'anthropologie desquelles j'ai volontairement évacué tout aspect pratique – pas de terrain, que de la théorie – puis je suis passée à une démarche artistique d'où j'ai éliminé tout accès au théorique. Dans mon dossier d'admission à la maîtrise je spécifiai vouloir enfin inscrire cette pratique dans un rapport au théorique.

Pendant 25 ans d'une présence plus ou moins publique dans le milieu des arts, ma pratique fut la résultante d'un rapport ténu au réel et fulgurant aux textes et aux images. Contrainte par la *ténuité et la fulgurance*, j'ai assemblé une interface : deux citations et une photographie de 1888. Topographie pour induire réflexion et écriture.

Mobile pour saisir certaines articulations entre matière, théorie, pratiques, le triptyque sert donc de fil conducteur à ce mémoire. Chaque chapitre commence sur une partie du triptyque pour aboutir à une mise en perspective de certaines lectures.

Chapitre 1 : autour d'une citation : évocation d'un fait vécu qui fait image.

Piste 2 : Bergson 1896. « Matière et mémoire ».

Chapitre 2 : une photographie des frères Lumière jette des ponts historiques, visuels et conceptuels.

Piste 2 : fragments d'histoire de la physique contemporaine.

Chapitre 3 : une pratique artistique passée et à venir – la mienne.

Piste 2 : *plus loin que tout lieu identique*, exposition de la maîtrise recherche-crédation en arts visuels arts médiatiques.

Conclusion : autour d'une citation de Martha Rosler, artiste et théoricienne engagée. Commentaires sur la pratique artistique. Retour sur image.

CHAPITRE III

DE L'EXÉCUTION

Une autre partie de la solution consisterait à revenir sur ce qu'il y a là, dans les années de pratique artistique antérieure, et qui représente des lignes de force et des points de tangentes entre les œuvres déjà faites, constituant ici une sorte d'antécédent de pratique de l'artiste-chercheur. C'est ainsi, par ce retour sur la pratique artistique antérieure, que la problématique trouve ancrage. De cette manière, la recherche est comprise comme un lieu pour penser la pratique et s'appuie sur ce qu'il y a de singulier dans le travail pour constituer la base d'une investigation future. (Bachand, Gosselin et Laurier, 2004, p. 28)

Tableau 3.1
Tableau des expositions

1982 1992	entre pulsion et écarts : chambre noire seulement puis - petit à petit - prise de vue		
1994 1996	Wilt On	11 petits tirages très sombres à peine illuminés piste sonore en boucle galerie sans lumière	Gertrude Stein Guy Debord Whitehouse
1998 1996	Odds & Ends	Tirages + boîtes lumineuses de 11 x 14 à 60 x 80 pouces localisations hauteurs mixtes sur murs 4 salles différentes	Claude Lévi-Strauss Roger Fenton Eugène Laflamme
2006 2007	Désœuvrement Désœuvrement (suite) Désœuvrement (fin)	Murales : acétate de textes sur murales photographiques Vidéo d'étudiants en classe UQÀM / 2 pistes sonores au choix : Entrevue Duchamp, performance <i>De-collage-Manifesto</i> Vostell moniteur 1 : vidéo métal en fusion (Bellissent) moniteur 2 : intervention sur la séquence d'ouverture de <i>Fata Morgana</i> de Werner Herzog	Textes : Blanchot Duchamp, Vostell Voix : Bergson, Céline, Genet, Deleuze, Merleau-Ponty, Stein
2007 2008	De l'exécution	Monobande version finale 15 minutes vidéo 3G caméra fixée sur collier de chien, entrevues téléphoniques, extraits de films B. Viola et D. Lynch	Throbbing Gristle Bilodeau, Evergon P. Kahn, T. Guibert
2011 1010	Plus loin que tout lieu identique	Installation sonore Espace Jacques Bilodeau/Claude Cormier photos frères Lumière 1888	Bergson, Rovelli Lévy-Leblond, Damour Châtelet, Weil, etc.

3.1 Antécédence : fulgurance, ténuité et médiation

[...] on pourrait rapporter de très nombreuses déclarations de photographes pour qui la coupure, la distanciation dans le processus, se révèle en fait source d'émerveillement, de fascination ou d'angoisse - quelque chose qui, pour eux, fonde toujours, d'une manière ou d'une autre, leur pulsion photographique. (...) propos de Diane Arbus :

« Rien n'est jamais donné comme on a dit que c'était. C'est ce que je n'ai jamais vu avant que je reconnais. »

« Une chose qui m'a frappée très tôt est que vous ne mettez pas dans une photographie ce qui va en sortir. Ou, vice versa, ce qui ressort n'est pas ce que vous y avez mis. »

« Je n'ai jamais pris la photo que j'avais l'intention de prendre. Elles sont toujours meilleures ou pires. »

L'écart, aussi réduit soit-il, qui est au centre de la photographie, est donc bien un abîme. Toutes les puissances de l'imaginaire trouvent à s'y loger. Il permet tous les troubles, tous les égarements, toutes les inquiétudes. (Dubois, 1990, p. 91)

Cet extrait de *L'Acte photographique et autres essais* décrit très exactement les assises de ma pratique de 1984 à 1994 : entre *pulsion* et *écarts*, dans la curiosité et les sensations (Krauss, 1990). Pendant plusieurs années, j'ai été happée par l'expérience de la chambre noire – processus d'accoutumance aux manipulations des objets, du papier, des produits chimiques, de l'eau, dans la pénombre, dans l'isolement. J'ai aimé la surface poudreuse des papiers mats et les halos éteints des boîtes lumineuses. Puis, j'ai constaté qu'une autre activité tout aussi pragmatique – la prise de vue – amplifiait cette expérience énigmatique des écarts. J'ai choisi des lieux, des corps et des rapports à mettre en présence du photographique. J'aimais voir les photographies apparaître, j'aimais suivre les pistes de la prise de vue. De façon imprévisible, mais récurrente, des images me font voir, me montrent des choses inexistantes ou imperceptibles. Des émotions, des atmosphères, des situations et des objets prennent forme, personne n'est jamais tout à fait lui-même après un passage *dans l'objectif*. Après dix ans d'une pratique privée de la chambre noire et de la prise de vue, vint le temps de montrer.



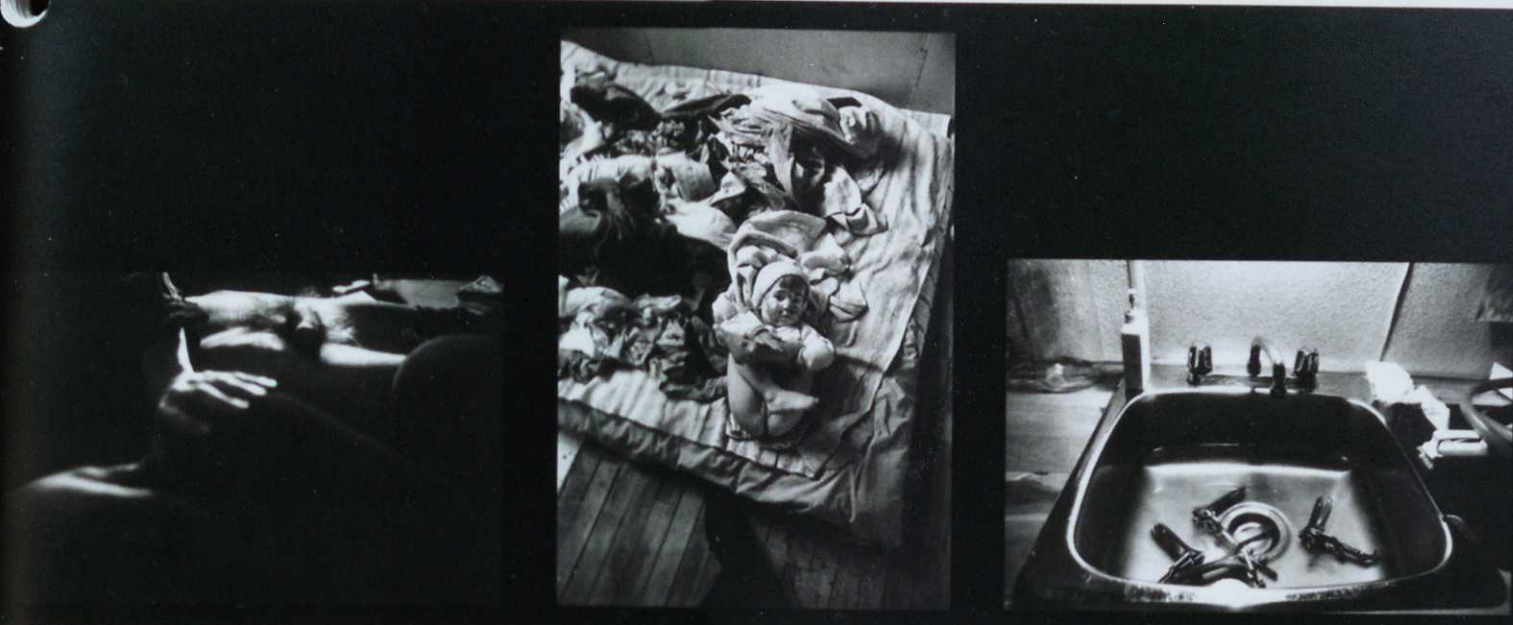


Figure 3.1 Wilt On. Prise de vue 1985-1991, circulation 1992-1994.

De 1994 à 1998, quand j'expose enfin dans des galeries et musées, les photographies deviennent matériau. Soudainement ce qui compte ce sont les rapports aux corps des visiteurs, c'est de contrer la bidimensionnalité des tirages, contrer la lecture linéaire et sentimentaliste qui semble inhérente au photographique. Les images doivent être confrontées, doivent s'entrechoquer avec d'autres corpus pour être délogées des étendues limitées d'un même registre de fascination.

1994-1992 : *Wilt On*. Installation sonore : plongées dans le noir, 11 petites photographies très sombres (tirées de mes premières années de prise de vue) à peine illuminées par des spots ; 2 pièces de Whitehouse (musique industrielle extrême) jouent en boucle. Je juxtapose un fragment de poème de Gertrude Stein au concept de misère développé par Guy Debord.

1998-1996 : *Odds & Ends*. Le projet s'est structuré autour de *Scène de crime 1906* de E. Laflamme - premier photographe de la police de Montréal. Juxtaposition d'un corpus personnel de photos de spécimens biologiques à quelques photographies d'archives qui perdurent dans ma mémoire. *Odds & Ends* est composé de quatre salles, chacune comprend plusieurs de mes images et une seule image d'archive présentée sous forme de tirage argentique de 50 x 80 pouces. La rencontre des deux types d'images nous offre, en tant que spectateurs, la possibilité d'une relecture de chacune d'elles. La nature essentiellement hybride du photographique peut échapper systématiquement à toutes les fins univoques, scientifiques ou autres, qui lui sont attribuées selon les circonstances. Les possibilités d'interprétation vont de l'Histoire aux théories de la perception, à l'épistémologie en passant par le fantastique. Ce n'est pas le pathologique ni le morbide qui m'importent mais les limites rendues floues par le passage du temps entre, par exemple, animal et humain, tendresse et détachement, science et chimère ; les effets et la fascination qui émergent.





Figure 3.2a Odds & Ends. Salles 1 et 2. Prise de vue 1987-1998, circulation 1996-1998.





Figure 3.2b Odds & Ends. Salles 3 et 4. Prise de vue 1987-1998, circulation 1996-1998.

Finalement, sans le savoir à l'époque, mes préoccupations ont quelque chose d'une perspective bergsonnienne visant à gommer des contours...

Chacun de mes projets d'exposition résulte de concomitances inattendues et fulgurantes de différents registres d'impressions : impressions retenues de ma pratique photographique, mais aussi, subsistant dans mes pensées, impressions de courtes phrases d'auteurs, théoriciens et anthropologues. Plus prégnants sont les mots et les courtes phrases dans lesquelles poésie et théorie sont inextricables l'une de l'autre, au-delà des définitions du dictionnaire. Ces courts fragments me servent non pas à la façon d'un intitulé plaqué en fin de processus, ou d'un intertitre apposé en référence pour nommer ou justifier ; mais bien comme moteur de l'actualisation d'un corpus. Certains fragments de textes me livrent à la fois un titre et la structure de la pièce.

Par exemple des pages 63-64 de *La Pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss, je tire *Odds & Ends*, le titre de ma deuxième exposition, mais aussi l'impulsion qui me fera regrouper les registres distincts d'images qui la constituent — photographies issues de ma pratique et photographies subsistant dans ma mémoire (des années après avoir été entr'aperçues dans différentes archives et dans des livres). Dans le même élan je décide de mélanger les supports (papier, boîtes lumineuses) et les formats (de très petits à très grands), et, finalement que l'accrochage se fera à des hauteurs variées sur les murs. Pour expliciter des contiguïtés spécifiques entre mes images et les images des autres photographes. Mais aussi toujours en fonction de cette préoccupation fondamentale : comment investir l'espace de la galerie, et donc clairement en réaction à ces décennies pendant lesquelles les photographes se sont contentés de présenter chacun de leur corpus en uniformisant les formats et l'accrochage des photographies.

Au lieu d'amorcer chaque projet avec l'exploration de sujets arrêtés, les « fulgurances » et « juxtapositions » permettent de prendre les choses au passage – d'atteindre des sujets qui n'en sont pas, d'induire des états des lieux, des états des choses. Les « choses » restent indéterminées jusqu'à la dernière minute.

Sophie Bellissent donne également « forme au reste », l'expression est de Georges Didi-Huberman. L'intérêt du travail réside dans les liens créés entre des époques, des fragments de corps, des réalités qui, à première vue, semblent disparates ou étrangères les unes aux autres. Elle élabore des rapports de sensualité entre les images. On dit de certains poètes qu'ils forgent des liens d'espaces entre des êtres, des lieux, et des atmosphères, par force de condensation. Les séries photographiques de S.B. participent de cette sensibilité. Son rapport au réel est déroutant, dû à l'attirance presque fusionnelle de la photographe avec ces bouts de peau qu'elle fixe sur pellicule. Il tient également à une oscillation entre la théâtralisation de l'émotion et l'évacuation de l'affect qu'un regard, impitoyable et amoureux, dirige vers le corps. (Gingras, 1997)

L'intervention de Sophie Bellissent est radicale et minimale tout à la fois. Duchampienne même puisque la nouvelle destination du document - l'espace d'exposition - impose dès lors une nouvelle réception de l'image - esthétique. Le travail de l'artiste consiste à convertir la valeur d'usage du document photographique en valeur d'exposition. La mort de l'auteur, au sens barthien du terme, occulte désormais celle de l'homme photographié par Laflamme. Telle est la force de cette œuvre qui, tout en empruntant à la mouvance « appropriationniste », amplifie l'aire de circulation du photographique. (Lavoie, 1997, p. 57)

Au cours de ma première année de maîtrise, en trouvant le mot « désœuvrement » quasiment une page sur deux dans *L'Espace littéraire* de Blanchot (1988), le genre de déclic qui me livre titre et structure s'est produit... *Désœuvrement* devint ainsi le mot clé du travail visuel réalisé au cours de la scolarité, puis de la recherche pour le mémoire-crédation. J'ai exploré une nouvelle matière : l'image en mouvement, et j'ai écouté et manipulé beaucoup de documents sonores d'artistes et théoriciens. J'ai finalisé et présenté deux pièces vidéographiques : *Désœuvrement* *(suite)* et *Désœuvrement* *(fin)*, et une monobande, *De l'exécution*.



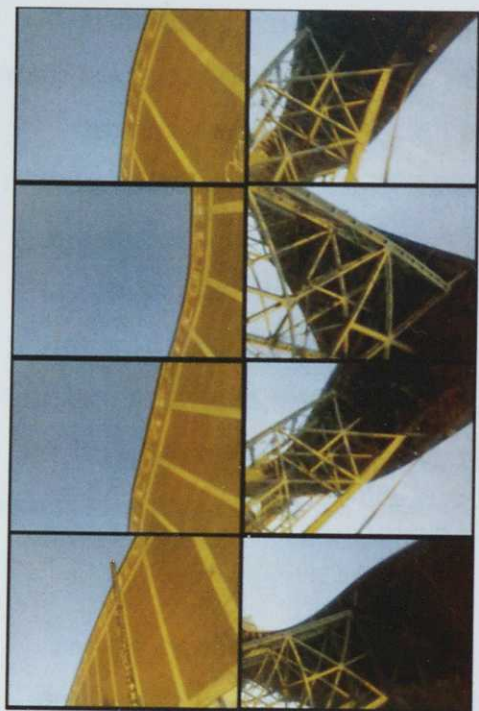
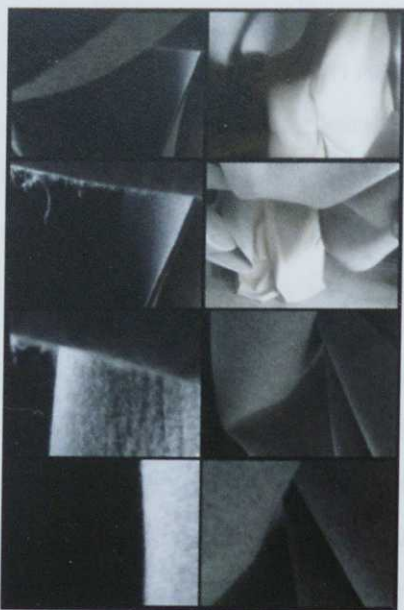


Figure 3.3 Désœuvrement *(fin)*.

Travailler tout en me posant des questions sur ma méthode de travail rend manifestes certaines constantes. Dans tous mes projets, théorie et pratique restent enchevêtrées ; j'ai toujours fait référence soit à des œuvres, soit à des paroles d'artistes. Pour finir, antérieurement à chaque projet j'ai toujours fait du terrain (prises de vue, enregistrements, tournages, repérages).

La réalisation d'une première monobande démontre l'importance de la collecte. Quand on nous a demandé de faire un travail vidéographique avec la dernière génération de téléphones intelligents, j'ai filmé toutes sortes de choses. À cause des compressions, de temps en temps, un effet d'ondulation parasite l'image, une distorsion plus ou moins accentuée selon le mouvement de l'appareil et la nature de l'objet filmé. Pour générer systématiquement cet effet, j'ai testé différents véhicules qui intensifiaient la vitesse en maintenant le mouvement de la prise de vue (sur le toit d'une camionnette par exemple, et à mobylette). De tous ces essais j'ai retenu celui où le téléphone était attaché au collier d'un grand chien circulant librement sans laisse. En plus d'assurer une vitesse de croisière assez rapide, la nature et la hauteur des mouvements de l'animal confèrent à l'objectif un point de vue qui amplifie l'ondulation recherchée, les trajectoires sont encore plus surprenantes.

C'est ainsi que pour la première fois de ma vie j'ai été intéressée par les paysages et l'architecture. Les lignes et les géométries s'animent laissant entrevoir un environnement vibratoire et mouvant, tout en courbes. Bien loin des corrections de parallaxes et autres « clichés » de la photographie d'architecture et de paysage. J'ai monté *De l'exécution* en associant ces clips à une bande sonore faite par Throbbing Gristle à partir d'enregistrements de différentes munitions. La trajectoire des balles et des obus s'accompagne d'un effet sonore : une vibration, qui rappelle les fluctuations des séquences vidéos.



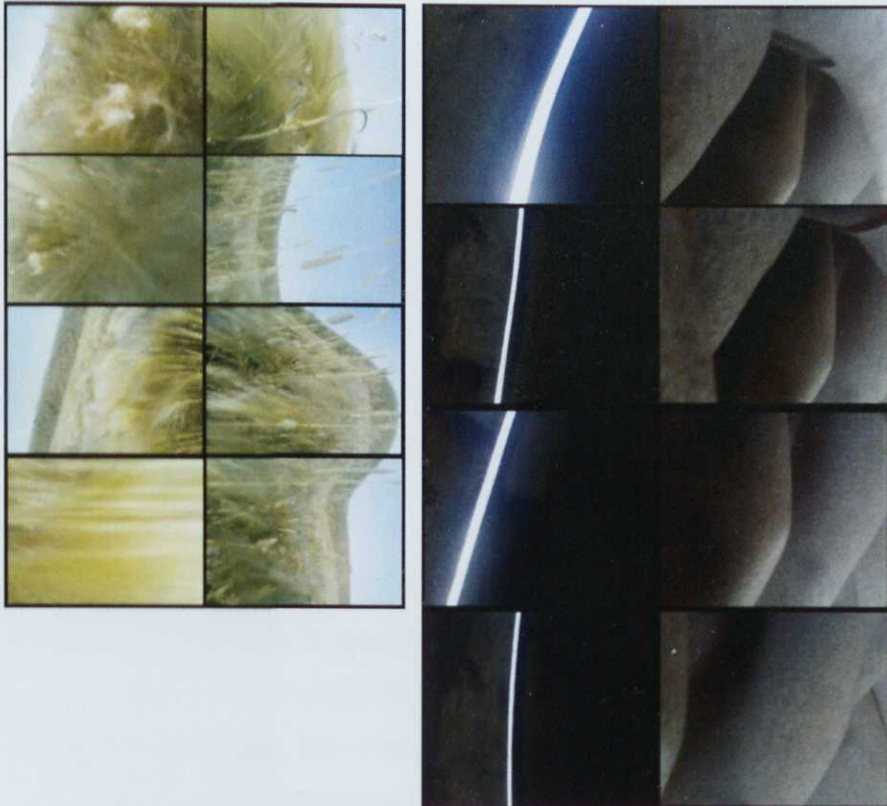


Figure 3.4 De l'exécution. 2007-2008.

J'ai aussi utilisé des extraits d'une entrevue en ligne avec Philippe Kahn, le premier à avoir assemblé un téléphone cellulaire capable de tourner et d'envoyer des images vidéos. L'exécution de Saddam Hussein venait de faire l'objet d'un tournage clandestin, par téléphone, et le journaliste qui rappelle la contribution de Kahn lui demande son opinion sur cette actualité macabre. J'ai entremêlé des entrevues réalisées par moi au téléphone. Evergon nous y parle de pratiques photographiques, et Thierry Guibert, un doctorant de l'UQÀM, revient sur les lignées techniques de Simondon – ici cinéma et ordinateur.

De 1994 à 2011 tous mes projets d'exposition ont donc inclus un élément soit visuel, soit sonore, soit textuel d'artistes d'époques et de pratiques variées. Parce que c'est cela qui m'accompagne et me fait réfléchir au quotidien. Après la médiation des « appareils » pour faire une ponction dans la réalité, dès qu'il s'agit de présenter des photographies, une autre médiation intervient : celle des idées induites par des artistes et chercheurs.

Rien n'est plus fécond, tous les mathématiciens le savent, que ces obscures analogies, ces troubles reflets d'une théorie à une autre, ces furtives caresses, ces brouilleries inexplicables ; rien aussi ne donne plus de plaisir au chercheur. Un jour vient où l'illusion se dissipe ; le pressentiment se change en certitude ; les théories jumelles révèlent leur source commune avant de disparaître ; comme l'enseigne la Gita on atteint à la connaissance et à l'indifférence en même temps. La métaphysique est devenue mathématique, prête à former la matière d'un traité dont la beauté froide ne saurait plus nous émouvoir. (Weil, 1979)

Jusqu'à récemment je pensais que les photographies devaient être « confrontées à d'autres corpus pour être délogées des étendues limitées d'un même registre de fascination ». Or, dans ce que j'expose, rien ne se heurte, aucun entrechoquement. Tout semble participer d'un même courant alternatif/souterrain. Des évidences communes surgissent de tous ces éléments en apparence disparates.

3.2 Plus loin que tout lieu identique : exposition de maîtrise

Mes expériences d'exposition dans des galeries et musées à la fin du siècle passé furent très bonnes : très bons contacts avec des commissaires intéressantes, très bonnes conditions de travail grâce au personnel technique ultra efficace, très bonnes rémunérations.

Pourtant, suite à la circulation de mes deux expositions successives, j'étais sûre d'une chose : dorénavant mes expositions auraient lieu à l'extérieur, dans divers endroits choisis à travers la ville, à travers différentes villes. Établir des liens avec des galeries, des musées, des événements ou des commissaires : oui, mais toujours exposer in situ. Cette décision reposait uniquement sur une réaction aux lieux d'exposition. Je sortis de cette expérience privilégiée du monde de l'art avec la conviction que ces lieux n'étaient pas pour moi, n'étaient pas propices aux installations générées par ma pratique des images et des juxtapositions... Ces lieux étaient *morts*, ce qui semble être à la fois peu nuancé et un cliché ; mais, à l'époque je n'ai pas poussé l'analyse plus loin, c'était une conviction tirée d'une *impression* de plus.

En définitive, les lieux ont toujours eu une importance dans mon parcours sans que j'en fasse un enjeu. À l'origine de façon incidente : pour obtenir une variété d'images, je me retrouvais dans une variété de lieux, privés et publics, que je savourais. Les réduits monumentaux, poussiéreux et oubliés avec leurs objets fabuleux des écoles de médecine, les maisons de gens que je ne connaissais pas, etc. Puis, l'idée du lieu a été l'élément moteur des assemblages présentés. Je les cernais aussi en fonction de l'expérience d'un corps de passage dans un espace mi-clos. En tenant compte de tous nos sens, quelle expérience globalisante mettre en œuvre... Sombre et durement sonore pour *Wilt On*, avec des déchirures de lumière qu'étaient ces onze petites images nous forçant à frôler les murs. Déambulation à fascination et à

écho pour *Odds & Ends* : passer d'une salle à l'autre, et cette fois-là, dans chaque salle pas de bande sonore mais des déplacements – avancer et reculer vers les images mais aussi dans l'histoire, dans l'ambiguïté.

Les espaces et les lieux n'accueillaient pas mes compositions ; mes assemblages n'étaient pas apposés à des murs. Espaces et lieux faisaient partie de l'équation de production dès le départ, au même titre que les images, la lumière, le son et les extraits de textes et de paroles. Cette partie-là des exigences du mémoire-crédation était donc simple : en partant j'avais deux sites en vue dans Montréal.

Et puis, l'été dernier il y a eu un souper impromptu chez des amis d'amis, sur un trottoir de la rue des Carrières. Grand luxe : juste quelques personnes dont certaines extraordinaires, une nuit chaude, une rue déserte, un quartier hybride au pied de l'ancien incinérateur... De temps en temps il fallait rentrer chez Claude Cormier pour plus d'eau, plus de saké... À mon tour, je suis entrée. À ma gauche un palier, à ma droite la moitié de la grande pièce rectangulaire était une rampe montante et encore à ma droite, au fond, l'autre moitié de la grande pièce rectangulaire était une rampe descendante.

Circulation habitable (2)

En réalisant à l'intérieur de l'habitation une mobilité généralisée, l'obliquité transformera l'ancienne cellule, qui n'était en somme qu'un micro-ghetto, en un véritable paysage intérieur que nous parcourons librement.

Tout ce qui s'élevait entre l'homme et son mouvement, que ce soit les cloisons fixes ou les chicanes du mobilier, aura disparu. (...) L'ameublement y sera étroitement incorporé et participera à ce rôle d'exaltation de la dynamique humaine en devenant le moyen de diversification du sol, par ses volumes, ses matières et ses couleurs. Claude Parent (Parent et Virilio, 1996, n° 5)

J'ai descendu et remonté ces pentes. Tout doucement quand je me suis rendu compte qu'il se passait quelque chose. Du plan incliné aux mollets,

aux jambes, les sensations remontaient et toute mon attention a été mobilisée et retenue. Inopinément je me suis retrouvée aux aguets. Par le plan incliné, par mes mollets ! Nous riions, mangions, buvions et je n'en ai parlé à personne. Au cours des mois qui suivirent cette sensation s'est rappelée à moi à quelques reprises, par affleurements fugitifs.

Je n'ai pas réfléchi en termes de contrastes avec l'architecture domestique conventionnelle. Je n'ai pas épilogué sur l'opposition manifeste de l'espace de la rue des Carrières aux partis pris horizontaux et verticaux qui nous dominant. À partir de la sensation induite par ce lieu, imperceptiblement j'ai laissé les choses se précipiter.

Des mois après le souper impromptu, on m'a demandé officiellement le lieu définitif de mon exposition de maîtrise. À ce moment-là j'avais, entre autres, terminé la lecture de Bergson. L'expérience de la rue des Carrières resurgit, et j'ai su — fulgurance — que cette exposition-là devait se tenir à cet endroit-là, et qu'elle aurait pour titre : *Plus loin que tout lieu identique*, fragment de phrase écrit par Maurice Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* en 1964.

Dans les faits, au-delà de l'exposition de fin de maîtrise, cet espace a donné lieu/vie à l'ensemble du projet de mémoire-crédation.

Maxwell avait compris que les stratagèmes allusifs donnaient accès à un espace d'entrelacement de la singularité du diagramme et de la métaphore, pour pénétrer plus avant dans l'intuition physico-mathématique et la discipline des gestes qui précèdent et accompagnent la formalisation. Cet entrelacement est un dispositif où chaque composante s'adosse aux deux autres : sans le diagramme, la métaphore ne serait qu'une fulguration sans lendemain parce qu'incapable d'opérer ; sans la métaphore, le diagramme ne serait qu'une icône gelée, incapable de sauter par-dessus ses traits gras qui figurent les images d'un savoir déjà acquis ; sans la subversion du fonctionnel par le singulier, rien ne viendrait contrarier la force de l'habitude. (Châtelet, 1997, p. 160)

Depuis le XVII^e siècle, les lignes de force étaient vues avant Faraday comme des illustrations censées rendre visibles et palpables les actions magnétiques. Faraday

comprend qu'elles ne matérialisent pas maladroitement des forces invisibles, qu'elles ne doivent pas fonctionner comme figures sensibles, mais doivent être vues avec les yeux de l'esprit comme diagrammes aptes à forger une nouvelle discipline de l'attention et inciter en pointillé à de nouvelles expériences. (...)

Cette effectivité serait celle d'une icône qui aurait le pouvoir d'établir pour le physicien-connaisseur un rapport d'intimité avec les virtualités d'un champ, avec une topologie qui palpite de pressions et de tensions obtenues, dans les cas les plus intéressants, par les seuls rapports d'entrelacement. (Châtelet, 1997, p. 159)

Cet espace a matérialisé le lien ténu qui relie l'ébranlement de Bergson, matière=force d'Einstein, espace-temps=force/champs de la Théorie de la Relativité Générale, Théorie de la Gravitation de Newton=Théorie de la Relativité Restreinte dans la Théorie de la Relativité Générale, matière=énergie dans la Théorie Quantique. Toutes ces notions tendent à complexifier ce qui antérieurement était considéré comme inerte et fini. D'inerte la masse passe à effective, pour les physiciens, pour le philosophe, et pour celui qui a théorisé l'obliquité (Claude Parent) en tant que *charnière de la continuité* capable d'activer, de mouvoir, de tisser des champs de force. Tout s'est mis en place quand on m'a donné libre accès à cet espace où *l'expérimentation remplace la contemplation* (Parent et Virilio, 1996, no. 5). Le domicile de Cormier a incarné le lien ténu entre cette succession de notions, leur historicité, et ma propre pratique de la mise en espace.

Une structure est une ossature-support matérialisée sur laquelle prend appui le mental. L'architecture est la structure de liaison entre les éléments de l'univers : terre, air, mer et homme. C'est le potentiel inclus en sa réalité concrétisée qui sert de truchement, permet d'établir un transfert entre le mental et le monde préhensible. Le transfert est rendu possible par la matérialisation de la notion d'espace.

(...)

La fonction oblique force l'homme à être consciemment participationnel en lui intégrant une CHARGE POTENTIELLE spécifique de chaque individu, exaltant son autonomie. Claude Parent (Parent et Virilio, 1996, n° 3)

Quand Claude Cormier (Architecture de paysage et design urbain) a décidé

d'aménager ses bureaux et son appartement dans un bâtiment qui lui appartiendrait, c'est à Jacques Bilodeau qu'il a confié ce projet. Après avoir visité les maisons (re)construites par Bilodeau à Carillon et sur la rue Poitevin, Cormier ne pouvait envisager d'autre collaboration. En 2003 Bilodeau a donc trouvé un modeste bâtiment en blocs de béton, vis-à-vis de l'ancien incinérateur de Montréal ; à l'origine usine de ballons puis atelier de menuiserie. L'évaluation environnementale imposa la décontamination du site et l'intérieur du bâtiment fut excavé pour dégager une bonne partie du sol, libérant l'équivalent de deux étages à certains endroits. C'est à partir de cette intervention que Bilodeau, qui depuis le début du projet avait conçu une multitude de diagrammes, a élaboré l'esquisse définitive de la résidence Cormier. Deux rampes en parallèle et deux « seuils de rétablissement » au pied de chaque rampe.

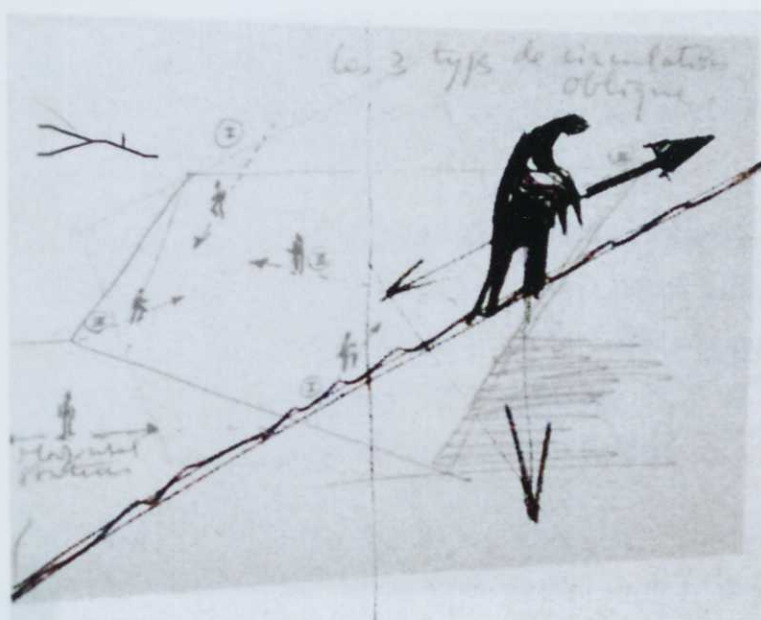


Figure 3.5 La fonction oblique (superposition de multiples diagrammes de Claude Parent par Sophie Bellissent)

De février à septembre 1966, Jacques Bilodeau, qui n'avait pas 20 ans à l'époque, acheta chacun des neuf numéros qui parurent d'*Architecture principe*, la revue-manifeste de Claude Parent et Paul Virilio. Presque quarante ans plus tard, en voyant ce trou creusé pour cause de décontamination, Bilodeau réactive son travail autour de la « fonction oblique », concept phare de Parent et Virilio. Ce concept n'a jamais complètement quitté Bilodeau au fil des huit projets architecturaux et de la douzaine de projets de sculptures qu'il a réalisés.

« *Sans synthèse possible, face à l'asphyxie, le temps est venu de quitter nos villes. L'abandon sans intention de retour est la seule action " politique " vraie.* » (Parent et Virilio, 1996, n° 2). Deux ans avant un mai célèbre, ce manifeste donne un avant-goût d'une vision globale et radicale, avec des pointes de virulence. Pour Parent, *turbines, nautas, vagues, cratères, sites de dérivation* sont les éléments constitutifs d'un nouvel arrimage univers-humains.

... La matérialisation d'une forme qui n'est due en premier chef à l'expression ni de la fonction, ni de la technique, ni de la recherche plastique, mais une « précipitation » à l'état brut (...) Claude Parent (Parent et Virilio, 1996, n° 3)

Pas étonnant que les 147 pages des neuf numéros soient « restées » avec Bilodeau toute une vie et l'aient accompagné dans un cheminement de création à part, hors-norme, qui n'a cessé de nous interpeller et continue à se manifester. *Stagner c'est périr* (Parent et Virilio, 1996, no. 2).

Ainsi de faille en faille, de vide en vide, lévite Jacques Bilodeau (Parent et Virilio, 1996, n° 2).

Même si je suis le travail de Bilodeau depuis 1999, et bien qu'il n'ait jamais occulté ses inspirations, je n'ai lu Claude Parent qu'immédiatement avant d'écrire ce texte. J'ai été stupéfaite de voir à quel point les idéaux de Parent

(et Virilio) s'incarnent dans les réalisations de Bilodeau. Pourtant, il s'agit de tout sauf de recettes. Et tout aussi stupéfaite de voir à quel point cette matérialisation donne corps, dans ceux qui fréquentent cette « architecture active » de Bilodeau et Cormier, aux effets inférés par Parent et Virilio.

Souvent, les principes énoncés par Parent (architecte) et Virilio (à l'origine urbaniste) ont pour objet des cités, des complexes d'habitation, des ports dans l'espace (!)... Malgré l'écart significatif d'échelle entre l'immeuble de la rue des Carrières et ces conceptualisations, plusieurs des principes sont à l'œuvre dans l'aménagement de la rue des Carrières.

L'articulation fondamentale se fait *entre deux éléments, le spatial et le cryptique*. La polarisation entre *le spatial* et *le cryptique* se retrouve entre les deux rampes (le spatial) et les deux chambres (le cryptique) superposées au bout des deux rampes. L'une en bas, la chambre à coucher, l'autre en haut, la chambre de visionnement. Cormier ne voyait pas l'utilité d'une grande chambre. Nostalgique de la boîte remplie de foin qui servait de niche à son chien lorsqu'il était enfant, la chambre épouse la grandeur du matelas, avec seulement un passage sur deux des côtés. *Cryptique* et/ou *cocon*.

Nous y retrouvons même les *échappées visuelles* décrites par Parent : la rampe ascendante qui sert de plafond à la chambre à coucher, ne touche pas le mur du fond. Prenant fin à deux pieds du mur, cela laisse un créneau en bordure qui ouvre la chambre sur la hauteur totale de la maison et deux étages de fenêtres.

Les points de vue des deux rampes procurent les effets de *plongée* et *contre-plongée* escomptés par Parent et Virilio. Nous sommes en promenade lorsque nous parcourons les rampes de cet appartement. Elles se rappellent systématiquement à nous – allons-nous passer plus à gauche, plus à droite, ou au centre ? Plus près du mur, plus près des fenêtres, plus près du vide ?



Figure 3.6 5600 : vues



Figure 3.7 5600 : surplombs

En réfléchissant ainsi on ne cesse d'observer notre rapport à l'ensemble de l'espace, de le survoler. L'instabilité souhaitée par Parent et Virilio se manifeste à quelques endroits stratégiques, dans l'accès à la rampe montante, dans l'étrange écho de la table parallèle au comptoir de cuisine (version miniature de la rampe montante), dans le fait que le seuil de rétablissement entre les deux rampes est coulissant et que la rampe du haut est bâtie sur un système hydraulique permettant de la relever pour donner accès à la cuisine située/camouflée en dessous. Malgré l'échelle réduite il y a du vide.

Les planchers coulissants et les rampes mobiles vont au-delà des visions et descriptions de Parent et Virilio. La pose de miroirs et de matériaux réfléchissant au dos des rampes ; l'utilisation de l'acier chromé pour construire des pièces de mobilier (un bain en haut de la rampe ascendante, un divan sur le premier palier) pousse plus loin la versatilité de l'obliquité. Même si jouant sur un tout autre registre, les parois en acier (sombres celles-là) qui referment les deux chambres et la salle de bains avec leurs biais, leurs angles et leurs degrés divers d'inclinaison, complexifient la présence de l'oblique. Ces murs-raccords flottants, construits à l'une des extrémités des deux rampes, l'ont été par segments, au fur et à mesure, à l'usage, à partir de maquettes grandeur nature que Bilodeau façonnait une fois chaque tronçon d'acier installé dans l'espace.

Contrescarpe ou décor de film expressionniste allemand ? Pourquoi choisir ? Pourquoi réduire les sensations et évocations qui se multiplient dès que l'on passe un peu plus de temps chez Claude Cormier... Tout concourt à cette perception d'un *déroulement permanent* (Parent et Virilio, 1996, n° 3).

Mon exposition de maîtrise, *Plus loin que tout lieu identique*, est présentée non pas dehors dans un lieu public, mais bien dans une œuvre d'art, laquelle, en temps normal, reste du domaine privé. C'est le dévoilement de

mon statagème allusif personnel qui donne accès, apte à forger (...) dans les palpitations et les tensions... De plain-pied dans la matière, dans la matière retravaillée par un artiste, rien n'est neutre dans cet espace d'exposition. Surtout que je vous convie dans ce lieu alors qu'il est méconnaissable. Camouflé pour la durée du chantier d'agrandissement de la rue des Carrières. (Les chantiers me sont familiers : j'en habite un depuis dix ans et j'en visite hebdomadairement depuis plus de vingt ans.)

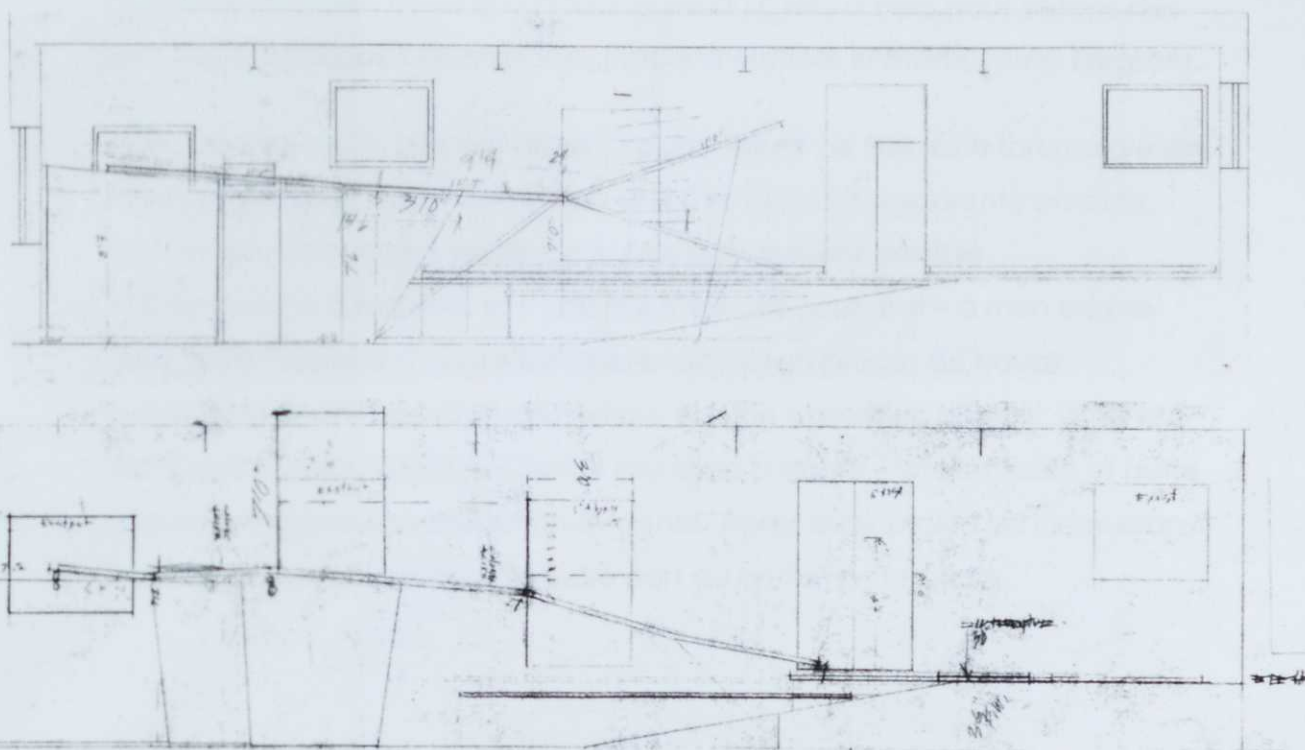


Figure 3.8 a 5600 : coupe, Jacques Bilodeau.

Il y a deux âges pour rencontrer une architecture.
 Un âge de l'instant : le chantier.
 Un âge de la durée : l'usage.

Le chantier est schéma à l'état le plus brutal et le plus virulent. Il est signifiant du devenir architectural de l'œuvre. Il est lisible à cœur ouvert, non encore encombré de toutes les additions de l'usage quotidien des hommes.

S'il y a architecture elle s'y formule à l'état brut, implicite. Le fini et le confort ne se sont pas encore greffés sur elle, pour l'affadir, la ternir, la rendre plus confuse.

On est à la fois dans le formulé le plus précis et dans le rêve de l'espace inutilisé.

Tout est déjà dit. Le retour en arrière est impossible.

Mais le créateur est encore le seul à savoir.

Parent (Parent et Virilio, 1996, numéro spécial mai-juin)

En parfait état, envahi par les travaux de construction, en pleine transition, le seul ajout que ce lieu semble susciter pourrait être sonore. Ainsi j'ai contacté des chercheurs d'un laboratoire du CNRS à Paris pour obtenir des sons très spécifiques : de neurones (retour à *Matière et mémoire* de Bergson).

Mais ma démarche ne peut rester ici dans l'allusif : le lieu reste fort malgré ses transformations et mon intervention doit être la plus transparente possible, tout en manifestant ma présence le plus directement possible.

J'aboutis donc à ma voix, et – une fois n'est pas coutume – à mon propre texte dans l'espace d'exposition. Revenant sur un procès de travail impalpable, mon exposition de maîtrise est une exposition constat, c'est le lieu d'une communication. C'est le lieu où la curiosité – intellectuelle et autre – ne trouvera pas de satisfaction évidente. Après avoir profité de l'impulsion, je retourne sur les lieux pour prendre part au *brut* et à l'*implicite*.

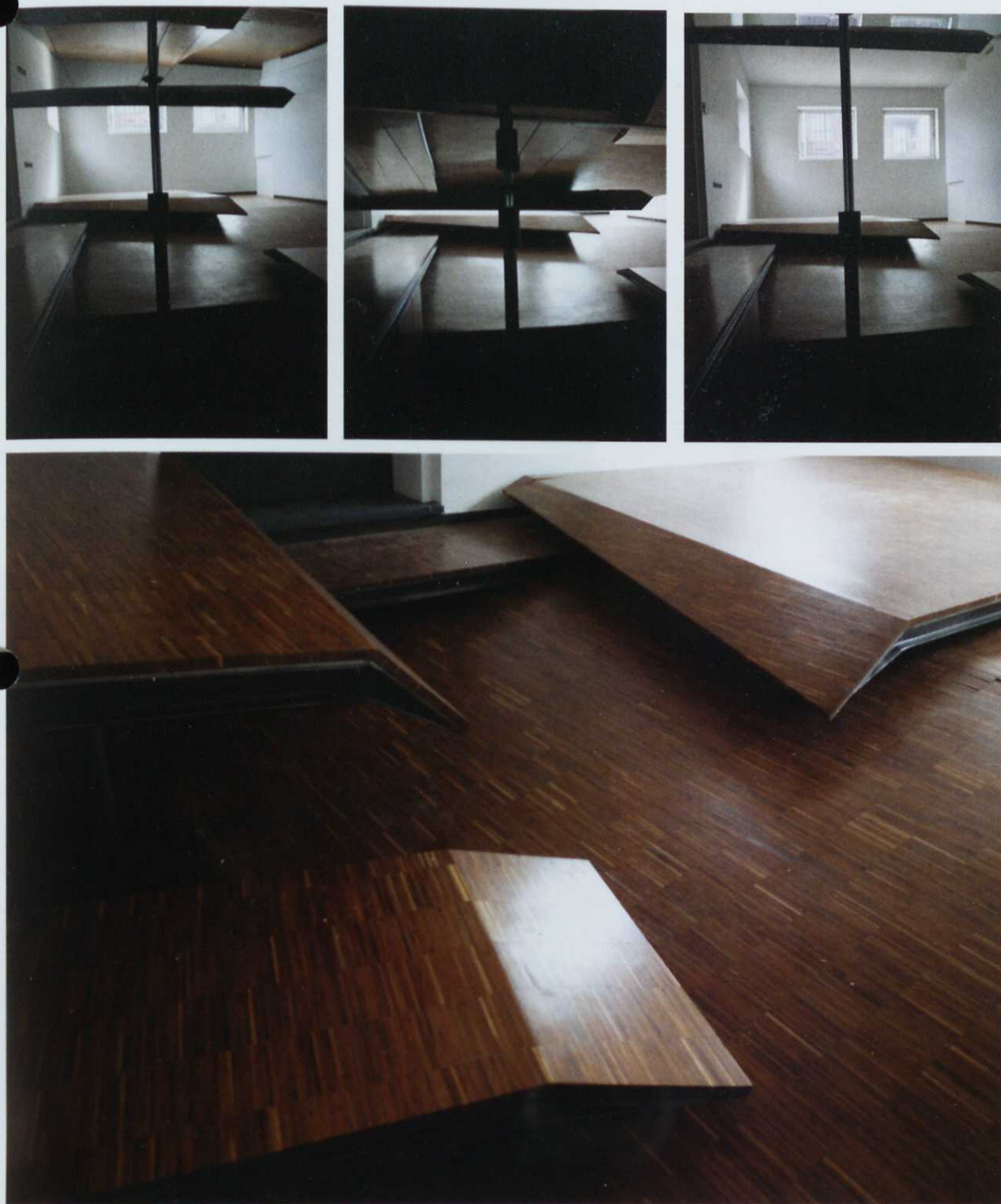


Figure 3.8 b 5600 : détails, états.



Figure 3.9 Physiciens sur plans inclinés (Planck et Bohr, History Newsletter American Institute of Physics Center for History of Physics, Niels Bohr Library & Archives).

RÉSUMÉ

Il y a longtemps, j'ai suivi des études d'anthropologie desquelles j'ai volontairement évacué tout aspect pratique – pas de terrain, que de la théorie – puis je suis passée à une démarche artistique d'où j'ai éliminé tout accès au théorique. Dans mon dossier d'admission à la maîtrise je spécifiai vouloir enfin inscrire cette pratique dans un rapport au théorique.

Pendant 25 ans d'une présence plus ou moins publique dans le milieu des arts, ma pratique fut la résultante d'un rapport tenu au réel et fulgurant aux textes et aux images. Contrainte par la *ténuité et la fulgurance*, j'ai assemblé une interface : deux citations et une photographie de 1888. Topographie pour induire réflexion et écriture.

Mobile pour saisir certaines articulations entre matière, théorie, pratiques, le triptyque sert donc de fil conducteur à ce mémoire. Chaque chapitre commence sur une partie du triptyque pour aboutir à une mise en perspective de certaines lectures.

Chapitre 1 : autour d'une citation : évocation d'un fait vécu qui fait image.
Piste 2 : Bergson 1896, « Matière et mémoire ».

Chapitre 2 : une photographie des frères Lumière jette des ponts historiques, visuels et conceptuels.
Piste 2 : fragments d'histoire de la physique contemporaine.

Chapitre 3 : une pratique artistique passée et à venir – la mienne.
Piste 2 : *plus loin que tout lieu identique* : exposition de la maîtrise recherche-crédation en arts visuels arts médiatiques.

Conclusion : autour d'une citation de Martha Rosler, artiste et théoricienne engagée. Commentaires sur la pratique artistique. Retour sur image.

CONCLUSION

A certain lack of concern with audience took hold with the romantic movement in early-nineteenth-century Europe, a disconnection that was linked to the loss of secure patronage from the declining aristocracy and the state. Production clearly predominated, and marketing was treated as a necessary accommodation to vulgar reality.

The new conception of the artist was of someone whose production cannot rationally be directed to any particular audience. In one version the artist is a visionary whose springs of creativity, such as Genius and Inspiration, lie beyond his conscious control and whose audience is «himself». Alternatively, the artist is a kind of scientist, motivated to perform «investigations», «explorations», or «experiments» to discover objective facts or capabilities of, variously, art, taste, perception, the media itself, and so on, for presentation to similarly invested peers. (Rosler, 2004, p. 23)

4.1 Matérialiser la pratique, matérialiser l'artiste

Aussi éluusif que soit le concept d'image chez Bergson, il m'a aidée à situer ma pratique artistique, non pas autour du « sujet », ou de l' « identité », mais plutôt en revenant sur les conditions de la pensée et de l'expérience réelle. Cette citation de Martha Rosler souligne l'importance de situer la catégorie *artiste* géographiquement, et historiquement. Toutes les analyses de Rosler partent de circonstances bien identifiées : tel groupe de praticiens, dans telle partie de tel siècle, sur tel continent. C'est un rappel salutaire de l'ancrage pragmatique de la pratique de l'art au sein de rapports sociaux concrets et changeants. Rosler signale aussi les transformations du rôle et de la position de l'artiste en fonction de structures politiques (the king, the state) et de contextes économiques (patronage) spécifiques successifs. Même si l'activité perdure, la catégorisation recouvre des réalités différentes. D'où l'intérêt des deux ouvrages du sociologue Bernard Lahire : *La Condition littéraire. La double vie des écrivains* (2006) et *Franz Kafka : éléments pour une théorie de la création littéraire* (2010).

Lahire a pour but de « matérialiser les écrivains » (2006). Ses méthodes sont sociologiques : enquêtes (questionnaires et entretiens) auprès de 503 auteurs français, puis approfondissement avec 40 d'entre eux, et auprès des principales associations d'écrivains. Comme Rosler, quoique moins *politique*, Lahire favorise une approche historique et une analyse détaillée pour incarner les pratiques contemporaines.

La même démarche devrait être entreprise auprès des artistes en arts visuels et médiatiques de nos jours. L'existence socio-économique des artistes me questionne. Avoir connu des artistes tout au long de ma vie ne me permet pas d'énoncer des généralités, mais j'en conclus que les conditions pratiques de la création méritent d'être scrutées.

À part l'infime pourcentage d'« artistes-reconnus » et d'« artistes-divas », qu'en est-il des chiffres concrets ? Combien de gens revendiquent cette démarche ? Et dans les faits, quelles démarches ? Je pense qu'il s'agit de quantités non négligeables d'artistes. Pour imaginer les chiffres, il suffit de voir le nombre de différents programmes dans les écoles, les universités, les programmes de subventions, les réseaux parallèles de production et de diffusion de différents pays... Non négligeables et pourtant invisibles, la catégorie « artistes-invisibles » domine certainement les statistiques. Qu'en est-il de la pauvreté, de l'isolement social, de l'ostracisme familial vécus donc par la plupart des artistes ? Pour un exemple, écouter le documentaire d'avril 2010 sur France Culture, *Sous bénéfice d'inventaire : la mort et l'héritage* (3/4) - *L'œuvre en sursis*.

Dans ce domaine il faut éviter l'écueil du misérabilisme. Bien des « artistes-reconnus » partagent les problématiques économiques et familiales des « artistes-invisibles ». Comment ne pas tomber des nues quand on entend des artistes canadiens réputés, ayant exposé dans les grandes institutions européennes (couverture médiatique en conséquence), parler de la

contribution de leur mère à leur vie matérielle (*Adrienne Clarkson Presents*, CBC télévision 1993-1994). Ou quand on lit comment, en 1978, la conjointe et collaboratrice de Gordon Matta-Clark n'a pas eu les moyens de l'accompagner de New York à Chicago pour réaliser, ou même voir, *Circus or The Caribbean Orange*, projet in-situ majeur au Museum of Contemporary Art of Chicago, et dernière exposition de GMC avant sa mort.

« INTERVIEW WITH JANE CRAWFORD, WIDOW OF THE ARTIST GORDON MATTA-CLARK (...) Although I've lived with *Circus* through Gordon's stories, his documentary photos and artwork, I did not have the opportunity to visit this particular work. We were very poor, existing on my unemployment checks, Gordon's grants, and the proceeds from the uncommon sale of a photograph every now and then. In New York City during that period, it wasn't difficult to exist on very little money but it did curtail certain extravagances, such as my companionship during his Chicago project. Having assisted him with *Office Baroque*, I can tell you that it was an exhilarating experience to traverse a Matta-Clark artwork. » (MCA, 2008)

En ce qui me concerne, de toute ma vie, je n'ai jamais pu acheter un appareil photographique, une caméra vidéo, une enregistreuse numérique, un ordinateur avec mon propre salaire. Les fonds qui m'ont permis d'acheter un Leica, un Mamiya, une caméra Sony et récemment une série d'appareils photos numériques, tous ces fonds venaient et continuent à provenir de mes parents. Mon dernier ordinateur – assez performant pour faire du montage HD – a été financé par une bourse offerte à plusieurs étudiants par un professeur. Des sources aussi différentes que les enquêtes sociologiques de Lahire en France en 2006, et le Applebaum-Hebert Report on Federal Cultural Policy Review au Canada en 1980 concluent : le « maillon le plus faible économiquement » des multiples strates des milieux des arts et de la culture, c'est l'artiste individuel. Le nouveau profil professionnel qui émerge au niveau mondial depuis l'implantation des nouvelles technologies et les avancées subséquentes du néolibéralisme est le lot courant de la majorité des artistes depuis la révolution industrielle (exception faite des artistes exerçant des

professions libérales). C'est-à-dire : pas de plan de carrière stable, une alternance des emplois au fil des ans, la mise en parallèle des activités. On doit avoir une activité « alimentaire » et assurer une production artistique à temps perdu, passer d'une période où l'on se consacre à la pratique des arts à une période où l'on ne peut pas faire autre chose qu'assurer tant bien que mal sa survie économique.

Une telle situation de double vie ; dont témoignait douloureusement Franz Kafka et que mettait en scène le poète allemand Gottfried Benn, n'est ni nouvelle, ni occasionnelle. Elle est pluriséculaire et structurelle. (Lahire, 2006)

4.2 ⇌ Pairs ⇌ Production ⇌ Public ⇌

Les œuvres de Martha Rosler repoussent les limites d'un média – voir *Semiotics of the Kitchen* (1975) – et ses écrits traitent explicitement des enjeux historiques et sociaux de la pratique artistique.

« The loss of specificity or scrupulousness, as it empties information from the image, aids the aestheticization and universalization favored in the art world, whether such loss represents a view of photography as a form of self-portraiture through projection (...) or some less definable release from social goals.

The photographer, rather than the subjects, becomes a kind of psychological or characterological type, and it is with the photographer that one identifies, reforging links between this form of photography and old-fashioned travelogues (« Our correspondent in the land of... »). The photographer is weeping, despairing, astonished, amused, disgusted, spiritually transformed, and so on, mediating through her or his sensibilities and (to use Robert Frank's word) « vision » the raw social facts at hand. » (Rosler, 2004, p. 226)

« It takes quite a lot of audience training to transform the relation between a viewer and a photograph to one primarily of mysteriousness, though the gallery dislocation helps. The dual question of art's instrumentality and of its truth are particularly naked in relation to photography, which can be seen every day outside the gallery in the act of answering to a utilitarian purpose, in assertions of truth from legal cases to advertising to news reports to home albums. This cultural disjunction, made possible by commodity fetishism, accounts for the desperation with which young photographers snatch at the vulgarity that only lies are art and that the truth of photography must therefore be that

it is all artful lies, constructions outside the understanding of the common mind. There is an exquisiteness to this hermeneutic, a quiet ecstasy that accompanies the purported lift in understanding that sees beyond the world of appearances through the agency of mere light, magical light, in a leaden culture gone unidimensionally object-bound. But the art world's sleight of hand consists in substituting another mystificatory veil of « meaninglessness » for the naive one of transparency. » (Rosler, 2004, p. 42)

Certains de ses textes critiques des années 1980 dégagent des notions encore pertinentes : *museumization*, *commodification*, *careerism*, l'institutionnalisation, le piège des préoccupations formalistes autobiographiques... Mais, je reste perplexe devant sa classification limitée et négative des options contemporaines qui s'offrent à l'artiste (voir la citation du triptyque) :

Tableau 4.1

Déclinaison des options selon Rosler

the artist is a visionary →	whose springs of creativity lie beyond his conscious control	→ whose audience is himself
the artist is a kind of scientist →	motivated to perform « investigations/experiments » to discover objective facts or capabilities of, variously, art, taste, perception, the media itself	→ for presentation to similarly invested peers

Pourquoi ne pas critiquer la réalité sociale qui réduit une multitude de pratiques artistiques à quelques éléments et pourquoi ne pas revendiquer l'accès à plusieurs modes de fonctionnement ? Pourquoi donner cette connotation négative à *investigation*, *explorations*, *experimentation* ? À *visionary* ? À *beyond his conscious control* ? En utilisant l'expression « a kind of scientist » elle infère que les « vrais » scientifiques ont réellement le monopole des *investigations*, *explorations*, *experiments*, *to discover*...

Ce qui nous ramène aux frères Lumière. Expérimentateurs qui inventent des

procédés, des instruments surtout pour les médecins et pour les artistes, et des fois pour les deux ; ils sont un point de jonction atypique dans la classification de Rosler. Ils travaillent entre 1850 et 1914 au cœur de la période où s'institutionnalisent les cloisonnements entre les domaines d'étude (Wallerstein, 1995). Ils travaillent sur des objets existants pour les améliorer ou les surpasser. Tout repose sur un dialogue interposé entre *similarly invested peers*. Ils ont influencé les débuts et le développement de deux technologies majeures : la photographie et le cinéma. Malgré la préséance de ce travail technique, leurs archives visuelles relèvent aussi du domaine de l'esthétique. J'ai bel et bien trouvé L. et A. *Lumière lançant un seau d'eau* dans un texte intitulé *Esthétique de l'occasion*. Documentation de leurs recherches, cette photographie relève du *whose audience is himself*. Même si à l'origine cette photographie de 1888 est destinée à un usage restreint de contrôle scientifique, elle finit par jeter des ponts entre présentation et représentation, entre le thé et l'eau, entre psychanalyse, expérimentation et performance... Œuvre sur papier (2D) qui tire les dimensions du triptyque vers le 3D, cette image jette des ponts visuels et conceptuels entre les deux citations du triptyque, entre moi et le texte d'accompagnement, entre les époques (siècles), entre sciences, technicité et activité artistique, entre théorie et pratique. Et pour conclure, entre image fixe et image en mouvement. Par sa mise en scène fluide du mouvement elle innove. Elle est plus proche des représentations photographiques artistiques de la fin du XXe siècle que de la fin du XIXe siècle, date de sa réalisation.

Les lectures faites pour ce projet de maîtrise m'amènent à voir à quel point l'activité intellectuelle des chercheurs est similaire (la même) quelle que soit la discipline. La constitution des différentes disciplines s'est faite graduellement, historiquement. Longtemps la même personne fut à la fois mathématicien, philosophe, astronome, poète (ou sculpteur). Plus les

disciplines ont été cloisonnées, plus la division du travail s'est accrue, dans les gestes, mais aussi réifiée par l'effet d'isolement ; une méconnaissance s'instaure entre les différents « domaines ». Or, c'est fascinant d'écouter Alain Connes parler du goût et de la pratique des mathématiques (France Culture, émission *Croisements*, été 2011) ou de lire André Weil (1979) et Ernst Mach (1976) ou Alain Valette (2008). J'y retrouve les étapes que j'ai mis tant de temps à saisir dans ma propre démarche. Tout y est : la fulgurance, les intuitions, les ancrages possibles dans les gestes, l'étincelle allumée après avoir lu ou entendu les idées et les travaux des pairs... Puis, dans un deuxième temps, la nécessité de travailler ces fulgurances, de passer au travers et parfois au-delà. L'importance des travaux accomplis par d'autres antérieurement (similarly invested peers) est cruciale dans tous les domaines.

Ayant décrit extensivement mon travail d'assemblage des expositions passées, j'en arrive petit à petit à la conclusion que ça n'était pas tant en fonction des corps des visiteurs, pas en fonction du corps des autres dans ces espaces tridimensionnels que je travaillais la mise en scène de mes images. Mais bien en fonction de mon corps seul (*whose audience is himself ?*) et de la recherche qui l'anime. Ce même cheminement m'amène à une exposition de maîtrise d'où les images classiques de mon travail (sur papier ou en séquences) sont évacuées. Au bout d'une réflexion évasive sur l'image aiguillée par la lecture de *Matière et mémoire* de Bergson, j'en arrive à cette absence de l'image-évidence. *Hurléments en faveur de Sade* est une démonstration implacable : la forme est le fond, et l'auteur le dit : *Le spectateur, privé de tout, sera aussi privé d'image* (Debord, 1952). Commentaire/interrogation sur le cinéma en tant qu'art, l'auteur veut que nous prenions le plus de distance possible d'avec la magie du cinéma :
— par l'élimination de la musique, et des bruits, et des images...
— en allant jusqu'à soustraire toute lumière de notre environnement et à nous

plonger dans le noir de la salle de cinéma (*exit* les frères Lumière...)

Mon projet de maîtrise le rejoint, pourtant, je ne me situe pas en opposition au spectateur. Il est simplement (et sera) plus absent que jamais.

VERS UN ART SANS SPECTATEUR.

Au début des années 90, a eu lieu, au Musée des Beaux-Arts de Vancouver, un colloque consacré à la question suivante : Que reste-t-il de l'art conceptuel ? Un certain nombre d'interventions portaient sur le constat que l'art conceptuel était devenu une sorte de subculture autosuffisante, dont la caractéristique dominante était d'avoir définitivement aliéné le public ; comme si l'art conceptuel était une cause et non une manifestation de la distribution inégale de capital symbolique dans la société ; comme si le retrait de l'art, ou du moins d'un certain art critique, témoignait non pas de son refus de se penser en termes de son audimat, mais fournissait la preuve de sa capitulation devant l'omniprésence de l'industrie culturelle. (...) Visiblement exaspéré par la désespérante pauvreté analytique d'une telle évidence, Lawrence Weiner répondit :

« Nous autres, praticiens, sommes le public. » (Wright, 2006, p. 4)

La destination consciente ou non des pratiques artistiques (pour « himself », pour « similarly invested peers » ou « though the gallery dislocation ») est-elle significative ? Plus important : ne pas oublier l'imbrication des images dans notre mode de penser et de vie (impossible d'éviter glissements et agencements). Dans l'espace conçu par d'autres artistes (la résidence Cormier), seulement une bande sonore (lecture en boucle de ce mémoire) et quelques visiteurs matérialiseront mon exposition. Les images y seront, tout autant qu'elles resteront à atteindre.

Dominer le site.

L'architecture redeviendra du domaine de l'évidence. (...) Elle ne se référera plus au domaine de l'avant-garde. Elle sera. Les hommes la reconnaîtront comme leur. Les autres arts retrouveront en elle cohérence et réalité.

(...)

Le but à atteindre est l'évidence.

Parent (Parent et Virilio, 1996, n° 1)

Une fois atteintes les évidences s'estompent. Nous ne sommes pas près d'arrêter.

ÉPILOGUE

L'art n'est pas construction, artifice, rapport industriel à un espace et à un monde du dehors. C'est vraiment le « cri inarticulé » dont parle Hermès Trismégiste, « qui semblait la voix de la lumière ». Et une fois là, il réveille dans la vision ordinaire des puissances dormantes un secret de préexistence. Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. (Merleau-Ponty, 1985, p. 71)

BIBLIOGRAPHIE

- Barbara, Jean-Gaël. 2010. *La naissance du neurone : la constitution d'un objet scientifique au XXe siècle*. Coll. «Mathesis». Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Blanchot, Maurice. 1988. *L'espace littéraire*. Coll. «Collection Folio/ Essais ; 89». Paris: Gallimard.
- Bergson, Henri. 1965. *Matière et mémoire*. Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine». Paris: Presses universitaires de France.
- Châtelet, Gilles. 1997. «La géométrie romantique comme nouvelle pratique intuitive». In *Le nombre, une hydre à n visages entre nombres complexes et vecteurs*, sous la dir. de Dominique Flament, p. 149-162. Paris: Maison des sciences de l'homme.
- Damour, Thibault. 2010. *Espace, temps, matière et force*. DC audio. Coll. «L'académie raconte les sciences». Paris: De vive voix et l'Institut de France. Disque compact, 60 mn.
- Debord, Guy. 1992. *La société du spectacle*. Coll. «Folio». Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 2004. *Le bergsonisme* 3e ed. Coll. «Quadrige». Paris: Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 2005. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éditions de Minuit.
- Deligeorges, Stephane. 1985. *Le Monde quantique*. Coll. «Points». Paris: Éditions du Seuil.

- Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Coll. «Collection "Critique"». Paris: Éditions de Minuit.
- Dubois, Philippe. 1990. *L'acte photographique et autres essais*, Éd. augm. Coll. «Nathan université». Paris: Fernand Nathan.
- Espagnat, Bernard d. 1994. *Le réel voilé, analyse des concepts quantiques*. Paris: A. Fayard.
- Espagnat, Bernard d, et Étienne Klein. 1993. *Regards sur la matière des quanta et des choses*. Paris: A. Fayard.
- Gingras, Nicole. 1997. *De la minceur de l'image*. Montréal: Dazibao.
- Gunthert, André. 2001. «Esthétique de l'occasion». En ligne. 27p. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index243.html>>. Consulté le 12 janvier 2010.
- Krauss, Rosalind E. 1990. *Le photographique pour une théorie des écarts*. Coll. «Histoire et théorie de la photographie». Paris: Macula.
- Klein, Étienne. 2007. «L'efficacité des mathématiques est-elle si « déraisonnable » ?». In *de l'extraordinaire efficacité des mathématiques* (Montpellier, 2007-2008). En ligne. 12 p. Montpellier : IREM Institut de Recherche sur l'Enseignement des Mathématiques. <<http://www.irem.univ-montp2.fr/L-efficacite-des-mathematiques-est>>. Consulté le 07 mars 2011.
- Lahire, Bernard. 2010. *Franz Kafka : éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris: Éditions La Découverte.
- 2006. *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*. Coll. «Textes à

l'appui / Lab. Sciences Sociales ». Paris: Éditions La Découverte.

Laurier, Diane, Pierre Gosselin et Nathalie Bachand. 2004. *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal: Guérin.

Lavoie, Vincent. 1997. « L'immatériel photographique, du fantastique, du grotesque ». *Parachute*, n° 86, p57.

Les Humanoïdes Associés. 1994. "Regards sur la matière. Entretien avec Bernard d'Espagnat." *Les Humains Associés revue intemporelle*, no 6, p. 1-5.

Lévy-Leblond, Jean-Marc, et Andre Butoli. 1980. *La physique en questions*. Paris: Vuibert.

Mach, Ernst. 1976. *Knowledge and error sketches on the psychology of enquiry*. Coll. «Vienna circle collection 3». Dordrecht: D. Reidel.

MCA. 2008. «Interview with Jane Crawford, widow of the artist Gordon Matta-Clark». En ligne. 2 p.

<<http://www.mcachicago.org/search/index.php?cx=003925705961612042070%3Aequrvbthrw&cof=FORID%3A11&q=INTERVIEW+WITH+JANE+CRAWFORD%2C+WIDOW+OF+THE+ARTIST+GORDON+MATTACLARK&sa=Search&siteurl=www.mcachicago.org%2Fsearch%2Findex.php#171>>. Consulté le 28 avril 2011.

McDougall, Joyce. 1978. *Plaidoyer pour une certaine anormalité*. Coll. «Connaissance de l'inconscient». Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1985. *L'oeil et l'esprit*. Coll. « Folio/ Essais ; 13 ». Paris: Gallimard.

- Monnoyeur, Françoise. 2000. *Qu'est-ce que la matière? regards scientifiques et philosophiques*. Paris: Librairie générale française.
- Nottale, Laurent. 1998. *La relativité dans tous ses états au-delà de l'espace-temps*. Coll. «Sciences». Paris: Hachette.
- Payant, René. 1987. *Vedute pieces detachées sur l'art : 1976-1987*. Coll. «Vedute 1». Laval: Trois.
- Provost, Jean-Pierre. *Espace-temps*. In *Encyclopaedia Universalis*, ed. 2005.
- Rittaud-Hutinet, Jacques . 1994. *Antoine Auguste et Louis Lumière*. Lyon: Editions Lyonnaise d'Art et d'Histoire.
- Rosler, Martha. 2004. *Decoys and disruptions : selected writings, 1975-2001*. Cambridge (Mass.): An October Book/The MIT Press/ International Center of Photography New York.
- Rovelli, Carlo. 2009. *Anaximandre de Milet, ou, La naissance de la pensée scientifique*. Paris: Dunod.
- Valette, Alain. 2008. « Imagination et mathématiques: deux exemples». *Bulletin de la Société des Enseignants Neuchâtelois de Sciences*, no 35 (juillet), 10 p.
- Virilio, Paul, et Claude Parent. 1996. *Architecture principe 1966 et 1996*. Besançon, France: Éditions de l'Imprimeur.
- Wallerstein, Immanuel. 1995. «Les sciences sociales battent de l'aile. Quel phénix en renâtra ? Perspectives théoriques». *Cahiers de recherche sociologique*, no 24, p. 209-222.
- Weil, André. 1979. *Oeuvres scientifiques collected papers*. 2 t. New York:

Springer.

Wright, Stephen. 2006. «Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur». En ligne. 4p.
 <<http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/index.htm>>.
 Consulté le 21 avril 2010.

Images

Lumière, Louis. 1888. « L. et A. Lumière lançant un seau d'eau ». Tirage négatif sur papier albuminé d'après négatif au gélatino-bromure d'argent, 14,2 x 9,7 cm. In *Esthétique de l'occasion*. Paris: la Société française de photographie, p. 2.

Miller, John P. S d. « Niels Bohr skiing at Los Alamos ». Photographie. En ligne, In *AIP History Newsletter*.
 <<http://www.aip.org/history/newsletter/spring2003/bohr-image.htm>>.
 Consulté le 8 août 2011.

AIP Emilio Segrè Visual Archive. S. d.. « Max Planck standing on ladder ». Photographie. En ligne, In *AIP History Newsletter*.
 <<http://www.aip.org/history/newsletter/spring2003/photos-spring03.htm>>. Consulté le 8 août 2011.

Films

Debord, Guy. 1952. *Hurléments en faveur de Sade*. Film 16 mm, noir et blanc, 64 min. France : Films Lettristes. (disponible DVD 2005, (Debord, 1952, 1978, 1993))

Werner, Herzog. 1971. *Fata Morgana*. Film 16 mm, coul., 76 min. Allemagne de l'ouest : Werner Herzog Filmproduktion. (disponible DVD 2002)

Sites Web

Herbert, Stephen et Luke McKernan. S.d. *Who's Who of Victorian Cinema*. En ligne <<http://www.victorian-cinema.net/intro.htm>>.
Consulté le 2 mars 2010.

Institut Lumière. S.d. Institut Lumière. En ligne <<http://www.institut-lumiere.org/>>. Consulté le 2 mars 2010.

Tempo Glauber : site officiel de Glauber Rocha. S d. (Citations de Rocha : 1964, 1980, 1981). En ligne < <http://www.tempoglauber.com.br/> >.
Consulté le 10 avril aout 2007.

Wikipedia. 2003. In *Minkowski space*. En ligne
<http://en.wikipedia.org/wiki/Minkowski_space>.
Consulté le 25 aout 2011.

Émission radio

Noiseau, Etienne et Nathalie Battus. 2010. *Sous bénéfice d'inventaire : la mort et l'héritage - L'œuvre en sursis*. Émission de radio. Coll. «Sur les docks».
Paris : Jean Lebrun, France Culture. 55mn.

DC audio

Damour, Thibault. 2010. *Espace, temps, matière et force*. DC audio. Paris : Institut de France Académie des sciences/De vive voix. DC, 60 min.

Lévy-Leblond, Jean-Marc. 2003. *Le monde quantique*. DC audio. Paris : De vive voix. DC, 60 min.

Rovelli, Carlo. 2007. *Temps et espace, de l'antiquité à nos jours*. DC audio.
Paris : De vive voix. DC, 60 min.

ADDENDA

PAGE TITRE DU MÉMOIRE

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DONNER LIEU AU CONCEPT D'IMAGE CHEZ BERGSON,
PAR LE BIAIS D'UNE INSTALLATION IN SITU.

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

SOPHIE BELLISSENT

AOÛT 2011